ML
66
.K72x

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Musikalische Gesichtspunkte.

Aphoristische Bemerkungen

zur Tonkunst.

Von

Otto Klauwell.

Leipzig,

Wolfgang Gerhard.

1882.

ML
66
.K72X

Musikalische Gesichtspunkte.

Aphoristische Bemerkungen

zur Tonkunst.

Von

Otto Klauwell.

Leipzig,
Wolfgang Gerhard
1882.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Herrn Dr. Hugo Riemann

freundschaftlichst

der Verfasser.

Inhalt.

		Seite
I.	Theoretisches, Historisches, Aesthetisches .	1—66
II.	Schule, Componisten, Virtuosen, Concerte, Publikum, Kritik	67—123

I.

Eine Quelle mannigfacher Unklarheiten und Missverständnisse liegt in dem Doppelsinn des Begriffes der Form in der Musik, indem derselbe einerseits, wie in allen anderen Künsten, als Gegensatz zum Inhalt gefasst werden kann, andererseits — und in diesem Sinne der Musik eigenthümlich — mit dem Begriffe des Inhaltes selber synonym ist. In der ersteren Bedeutung verstehen wir darunter die vielfältige Art und Weise, wie ein individueller musikalischer Gedanke im Grossen und Ganzen zum schön gegliederten Kunstwerke gestaltet werden kann, eine Kunst, die sich denn auch abstrakt, ohne Voraussetzung bestimmter Motive, in ihren Grundzügen lehren und lernen lässt. Demgemäss kann man von einem Componisten sehr wohl sagen, dass seine Werke formelle Vollendung besitzen, ohne mit einem bedeutenden Inhalt erfüllt zu sein oder umgekehrt. Die zweite Bedeutung des Formbegriffs bezieht sich

dagegen, in viel eingehenderem Sinne, auf die Physiognomie des zu verarbeitenden Motives selber und auf alle die kleinsten und einzelnsten melodischen, harmonischen, rhythmischen, dynamischen, instrumentativen etc. Tonbeziehungen, deren sinnvolle und gesetzmässige Verbindung, Gegenüberstellung, Wechselwirkung, das ganze Stück durchdringend, den eigentlichen Organismus desselben zu Stande bringen. Von der Qualität d i e s e r Form ist der eigentliche Charakter und innere Werth des Stückes bedingt und steht und fällt mit ihr. Die Verschiedenheit dieser beiden Begriffe musikalischer Form, von denen der erstere, wie gesagt, der auch sonst gebräuchlichen Bedeutung dieses Wortes genau entspricht, der letztere, ausserordentlich complicirte, in unerschöpflicher Fülle den eigentlichen Inhalt der Musik selbst darstellt, darf nicht übersehen werden, um die exceptionelle Stellung dieser Kunst unter ihren Schwesterkünsten zu begreifen und ihr nicht Aufgaben zu stellen, deren Lösung nun einmal nicht in ihrem Vermögen liegt.

* *
*

Die Identität von Form und Inhalt in der Musik geht auch daraus hervor, dass die Fähigkeit aller anderen Künste, ein und denselben Gedanken in verschiedenen Formen zum Ausdruck zu bringen,

ihr schlechterdings versagt ist. Die geringste Modifikation der Form hat vielmehr hier eine entsprechende Alteration des Gedankens zur unausbleiblichen Folge.

* *
*

Dass die sogenannte Programmmusik im Grunde ein Unding ist, dürfte aus Folgendem erhellen: Eine wesentliche Eigenschaft der Musik, in welcher man zugleich ihre Stärke wie ihre Schwäche erblicken kann, ist die Begriffslosigkeit, in Folge deren ihr ein Fortschreiten zu immer neuen Gedanken, wie es die Sprache vermittelst der Logik vollzieht, zur Unmöglichkeit gemacht ist. Aus diesem Mangel folgt die Nothwendigkeit häufiger Rückkehr zu bereits Bekanntem als eines wesentlichen Princips aller musikalischen Form. Der Genuss, den uns die musikalische Kunst überhaupt zu gewähren vermag, kann daher nur in dem bewussten oder unbewussten Erkennen und Vergleichen der mannigfachen Beziehungen bestehen, in welche gewisse passende Motive durch Geist und Geschick zu einander gebracht werden können. Zur Erzielung dieses auf eigener Geistesthätigkeit des Hörers beruhenden Genusses darf deshalb ein Stück nicht aus einer Reihe stets neuer, einander ablösender musikalischer Gedanken bestehen, deren Zusammengehörigkeit im

Ganzen, eben weil sie nicht eine durch den Zwang der begrifflichen Logik vermittelte ist, der Geist unmöglich würde auffassen können, sondern die ganze Entwickelung muss von einigen wenigen Gedanken beherrscht werden, welche häufig modificirt wiederkehren, um sich auf diese Weise bequem von allen Seiten und in ihrem ganzen Gehalte erfassen lassen zu können. Wie sollen sich nun zwei Ausdrucksmittel, die auf so verschiedenem Boden stehen, dass das eine (die Musik), um genossen d. h. verstanden werden zu können, von der Wiederholung den ausgiebigsten Gebrauch machen muss, während dies bei dem andern (der Sprache) mindestens überflüssig ist, da jeder folgende Gedanke den vorhergehenden involvirt, — wie sollen zwei so beschaffene Ausdrucksmittel des menschlichen Geistes sich in der Weise vereinigen lassen können, dass das eine mit dem andern beständig gleichen Schritt hielte? Die aus ihrem eigensten Wesen hervorgehende Form der Musik muss dadurch nicht sowohl zerstört als vielmehr von vornherein unmöglich gemacht werden. Ausser der Form aber — wo bleibt da das Kunstwerk?

* * *

Der Irrthum, dass die Musik etwas Bestimmtes bedeuten könne, hat seinen Grund in dem Umstand, dass das musikalische Material vermöge seiner Fein-

heit, Elasticität und unendlichen Bildsamkeit zu Formen gestaltet werden kann, deren verschlungene Fäden und Beziehungen mannigfaltigster Art leicht als Analogon eines äusseren oder inneren, psychischen Vorgangs erscheinen können. In dieser Fähigkeit der Musik liegt ihre Macht auf die Gemüther, indem jeder je nach dem Grade der Deutlichkeit, in welchem er jene Beziehungen erkennt, sich innerlich angesprochen und auf etwas ihm intim Bekanntes hingewiesen fühlen wird. Was dies nun aber sei, ist seine eigenste Sache und geht das Kunstwerk an sich nichts an. Mit Einem Worte: die Musik giebt nur das Allgemeine, einer bestimmten Deutung weder Fähige noch Bedürftige; die letztere trägt jeder Hörer je nach seiner Auffassung in dieselbe hinein. Gegen eine Ueberschrift über einem Musikstücke ist daher nichts einzuwenden, so lange damit weiter nichts gesagt sein soll, als dass diese Musik als ein Analogon unter anderen auch dieses, in der Ueberschrift angedeuteten Vorgangs aufgefasst werden könne. Sobald aber ein Componist den Anspruch erhebt, dass seine Musik den Inhalt gerade dieser Ueberschrift und nichts anderes b e d e u t e, so kann er es erleben, dass trotz seiner gedruckten Versicherung kein Mensch seinem Worte Glauben schenkt. Und mit Recht.

* *
*

Wie unsäglich fein und empfindlich die Mittel sind, mit welchen die Tonkunst arbeitet, kann man daraus ersehen, dass oft durch die Aenderung eines einzigen Tones die Schönheit einer ganzen Stelle zerstört und zur Trivialität herabgesetzt wird, ein Vorgang, zu welchem man in der Sprache der Poesie wohl vergeblich nach einer Analogie suchen dürfte.

* *
*

Keine Kunst vermag ein so getreues Abbild der geistigen und Charakterbeschaffenheit ihres Schöpfers zu gewähren wie die Musik, einestheils und hauptsächlich, weil ihr ihres begriffslosen Wesens halber die Verstellung ein unbekanntes Gebiet ist, anderntheils — und hierin liegt das Positive zu dem eben ausgesprochenen Negativen — weil das Material keiner Kunst die Fähigkeit, ja die Nothwendigkeit des Tonmaterials in sich schliesst, den leisesten Regungen der schöpferischen Individualität sich anzuschmiegen und zu gehorchen. Für die getreueste, wenn auch in die Sprache unübersetzbare, Charakteristik eines Menschen bieten daher, falls er Componist ist, seine Compositionen dem Kundigen einen durch nichts zu ersetzenden Anhaltspunkt.

* *
*

Der Grund der sittlich erhebenden Wirkung eines klassischen (zunächst musikalischen) Kunstwerkes scheint mir in Folgendem zusammengefasst werden zu können: Der sittliche Zweck einer jeden vorhandenen, noch so geringen Existenz besteht darin, den in ihr ruhenden Keim, soweit er der Idee ihrer Gattung entspricht, vermöge der ihr verliehenen und der ihr erreichbaren Fähigkeiten zur möglichsten Vollkommenheit auszubilden. Dies tritt in der Natur vornehmlich bei dem vollkommensten Wesen derselben, dem Menschen, auf das Deutlichste hervor. Die Kunst, welcher im Allgemeinen die Aufgabe obliegt, den geistigen Gehalt der Natur in idealer Weise widerzuspiegeln, darf sich von jenem Princip der Sittlichkeit nicht entfernen. Auch sie hat einer auf spontanem Wege (Inspiration) geschaffenen Existenz (Motiv) den möglichsten Grad der Vollkommenheit zu erringen. Diese Aufgabe finden wir in den sogenannten klassischen Meisterwerken erfüllt, in denen ein unbedeutendes oder wenigstens an sich unbedeutend scheinendes Motiv in längerem Entwickelungsgange zu dem Grade einer ungeahnten Bedeutsamkeit erhoben wird. Die Intensivität des Themas gestaltet sich zur Extensivität, der Makrokosmos wird uns als im Mikrokosmos latent und aus ihm erkennbar nachgewiesen. Es leuchtet ein, dass dieser Prozess durch die Analogie,

welche er in den höchsten menschlichen Zielen findet, in rückwirkender Kraft uns zur Erstrebung derselben anspornen muss, und gesellt sich zu dieser mehr die formalistische Seite berührenden Eigenschaft der klassischen Kunst noch die der höchsten Schönheit, so ist klar, dass wir nach dem Anhören eines beide Bedingungen erfüllenden Kunstwerkes (z. B. einer Beethoven'schen Sinfonie) uns freudig bewusst sind, einen sittlichen Läuterungsprocess durchgemacht zu haben, der uns für alles Wahre, Gute und Schöne empfänglich und fähig macht.

* * *

Wie von jedem anderen Menschen, so darf auch von dem Musiker das Streben nach einer umfassenderen Bildung als eines allgemein geistentwickelnden Mittels nicht ausser Augen gesetzt werden. Direkten Nutzen für seine musikalischen Leistungen hat er freilich — das muss leider ausgesprochen werden — von ihr nicht zu erwarten, da es an irgendwelchen Berührungspunkten der Musik mit anderen geistigen Gebieten vollständig gebricht. Dieser so ganz isolirte Standpunkt der Tonkunst macht es allein erklärlich, dass es geniale Componisten gegeben hat, die mit völliger Gleichgültigkeit über alles, was ausserhalb ihrer eigent-

lichen Sphäre lag, hinwegsahen, indem sie ihren Geist nur musikalisch befruchteten und nur zu musikalischen Aeusserungen antrieben. Eine solche Einseitigkeit kann aber nur durch vorhandenes Genie — in den heutigen veränderten Zeitverhältnissen nicht einmal dadurch — entschuldigt werden.

* * *

Die soeben berührte Beziehungslosigkeit der Musik zu anderen geistigen Gebieten, ihre Eigenschaft, sich weder von anderen Manifestationen des menschlichen Geistes beeinflussen zu lassen, noch auf sie einen direkten Einfluss zu gewinnen, könnte sie vielleicht einem oberflächlich Betrachtenden als eine geringfügige, wenn nicht gar müssige und keiner ernsten Antheilnahme werthe Kunst erscheinen lassen. Dem gegenüber ist jedoch daran zu erinnern, dass alle geistige und materielle menschliche Thätigkeit, mag sie noch so gross und bedeutend erscheinen, im Grunde weiter nichts ist, als ein beständiges Exemplificiren einiger weniger abstrakter Ideen, eines Werdens und Vergehens, eines Wachsens, Blühens und Verwelkens, eines Begünstigens und Verhinderns, eines Entwickelns und Verwickelns und Auflösens. Alle diese Ideen aber, die in unzähligen Umschreibungen und Stärkegraden den Kern des mensch-

lichen Daseins ausmachen, bilden sie nicht auch den eigentlichen Kern und das innerste Wesen der Musik und sehen wir sie hier nicht in um so grösserer Reinheit und Prägnanz uns entgegentreten, als sie hier aller Zufälligkeiten, Trübungen und Missdeutungen, denen sie im menschlichen Leben nothwendigerweise ausgesetzt sind, entkleidet erscheinen? Von diesem Gesichtspunkt aus gewinnt die Musik die Bedeutung eines Exempels par excellence jener idealen weltbewegenden Gewalten, und hierin mag wohl auch der Grund ihrer unvergleichlich mächtigen Wirkungen zu suchen sein, denen von jeher die Menschheit sich nicht zu entziehen vermocht hat.

* * *

Nicht die Musik gebiert, wenn sie die Grenzen ihres Ausdrucksvermögens zu überschreiten sich anschickt, das Wort, wie man aus der ganz zufälligen Erscheinung eines Kunstwerkes — der neunten Sinfonie Beethoven's — abzuleiten sich bemüht hat, sondern gerade umgekehrt tritt die ewig räthselhafte Macht der Musik in ihre Rechte ein, sobald man aus dem Gebiete des durch die Sprache Ausdrückbaren in das des Unsagbaren sich verliert. Die Musik hat überhaupt weder das Bestreben noch das Bedürfniss, sich zu der Bestimmtheit des Wortes

zuzuspitzen. Die Grenzen ihres Ausdrucksgebietes sind in ihrer Art unermesslich und machen sich nur dann fühlbar, wenn man ihr Aufgaben zumuthet, welche ihrer innersten Natur widersprechen.

* * *

Eine Erläuterung der Beethoven'schen Klaviersonaten oder ähnlicher, ein und derselben Kunstform angehöriger klassischer Meisterwerke, nach ihrem „idealen Gehalt", wie sie öfters versucht worden, ist an und für sich ein überflüssiges Unternehmen, muss aber obendrein zu einer zuletzt unleidlichen Wiederholung Dasselbe oder Aehnliches ausdrückender allgemeiner Sprachwendungen führen, durch die für das Verständniss der individuellen Verschiedenheiten der einzelnen Werke so gut wie nichts gewonnen wird. Es wird sich im Allgemeinen immer handeln um den Ausdruck einer dem Charakter des ersten Thema's möglichst analogen Stimmung, welche später durch eine andere, dem zweiten Thema entsprechende, einen Widerspruch oder wenigstens eine Modifikation erleidet, schliesslich aber, wenn auch alterirt, vielleicht gesteigert, auf's Neue zum Durchbruch gelangt. Detaillirtere Erklärungsversuche kann man unter Umständen geistreich nennen und von ihnen auf die originelle Auffassung und Phantasie ihrer Verfasser

einen Schluss ziehen: ein Mittel des leichteren Verständnisses für solche, die es noch nicht besitzen, wird man unmöglich in ihnen erkennen dürfen. Kenntniss der Form im weitesten Sinne des Wortes ist das einzige Mittel des musikalischen Verständnisses musikalischer Kunstwerke. Aus diesem musikalischen Verständnisse werden sich aber von selbst für jeden je nach der Qualität seines Geistes und seiner Phantasie Analogien mit allgemein poetischen oder gemüthlichen Situationen und Zuständen ergeben, die möglicherweise eine Erhöhung des Genusses für ihn zur Folge haben.

* * *

Die Musik befindet sich den anderen Künsten gegenüber in dem Nachtheil, dass das ästhetische Geniessen derselben einen gewissen Grad musikalisch-theoretischer Kenntnisse voraussetzt, ohne welche der Genuss mehr oder weniger auf die Sinnlichkeit beschränkt bleibt. Daher lässt sich wohl die Geringschätzung dieser Kunst von Seiten mancher im Uebrigen gebildeter Leute aus dem Bewusstsein ihrer Unfähigkeit, sie zu verstehen, zur Genüge erklären: die Füchse finden die Trauben sauer, weil sie ihnen unerreichbar sind.

* * *

Es ist in neuester Zeit mit grossem Eklat verkündet worden, dass es in der Kunst noch ein Höheres giebt, als das Schöne, nämlich das Wahre. Der Wahrheit und Stärke des Ausdrucks dürfe unbedingt die Schönheit geeigneten Falles zum Opfer fallen. Bemerkt man denn nicht, möchte ich fragen, den noch höheren Standpunkt, den des Wahren und Schönen? — Mit der glatten, kalten Schönheit ist es allerdings nicht gethan, die Kunst soll uns ergreifen und im Innersten bewegen, aber — und dadurch unterscheidet sie sich vom Leben — sie soll uns nicht in der Ergriffenheit hülflos stehen lassen. Ja, es darf ihr nicht einmal genügen, das erregte Gemüth nachträglich wieder zu beruhigen und zu besänftigen, sie soll vielmehr zu jeder Zeit ihre Wirkungen so einzurichten wissen, dass wir dadurch zugleich erregt, erhoben und beruhigt werden. Das Mittel zu dieser wunderbaren, paradox klingenden Fähigkeit liegt in der steten Beobachtung des Masses der Schönheit. Wer würde wohl, um nur Ein Beispiel anzuführen, durch den Trauermarsch der Eroica Beethoven's ernstlich traurig gestimmt und weiter nichts? Wer fühlte sich nicht in jedem Moment mit der Trauer zugleich beseligt und beglückt? Das ist eben das Unvergleichliche — freilich nur wenig Auserwählten Erreichbare — der Kunst, dass sie die Kraft und Gewalt der Leidenschaften in ihrer vollen Grösse uns empfinden lässt — inner-

halb der Grenzen der Schönheit und durch diese veredelt und verklärt. Aufregungen dagegen, wie sie das gewöhnliche Leben uns bietet, sind nicht Sache der Kunst.

* * *

Das Kennzeichen genialer Meisterwerke liegt vorzugsweise in ihrer Individualität, und wie Individuen als solche eine Vergleichung unter einander in Bausch und Bogen von vornherein ausschliessen und nur in der einen oder anderen bestimmten Relation in Parallele gesetzt werden können, so widerstreben auch alle echten Kunstwerke der Vergleichung. Wer pflegte nicht immer diejenige Beethoven'sche Sinfonie für die schönste anzusprechen, welche er soeben gehört hat? Und mit vollem Rechte, sofern er eben jede einzelne für ein vollendetes Kunstwerk, im eigentlichen Sinne des Wortes, erklärt. Denn das Wort vollendet drückt an und für sich einen superlativen Begriff aus, der zwar an mehreren Kunstwerken zugleich angetroffen, seiner Natur nach aber nicht mehr gesteigert werden kann. Eine Vergleichung nach bestimmten Gesichtspunkten aber verliert vollkommen organischen Kunstwerken gegenüber ebenfalls ihre Berechtigung, indem der Massstab zur Beurtheilung eines Organismus nur in ihm selber gefunden werden kann.

Zu einer Betrachtung entgegengesetzter Art würden die Produktionen nur mit Talent begabter Künstler veranlassen können.

* * *

Grosse Kunstwerke sind gewöhnlich von hervorragender Einfachheit der Gestaltung und gewähren gerade hierdurch die Möglichkeit längster Lebensdauer wie immer allgemeiner werdender Popularität.

* * *

Eine hervorstechende Eigenthümlichkeit des, hauptsächlich durch Richard Wagner inaugurirten, Musikstils unserer Zeit ist die geradezu fieberhafte Hast nach frappanten Modulationen. Der Grund dieser Erscheinung liegt jedenfalls in der grösseren Leichtigkeit, mit Aufbietung des ganzen harmonischen Apparates interessant zu erscheinen, als innerhalb der Grenzen weniger nahe verwandter Tonarten, in welchem letzteren Falle die hauptsächlichsten Kosten der Gesammtwirkung von der Erfindung zu tragen sind. In der That umgeht man die Gefahr, den Zuhörer zu langweilen, am sichersten durch überraschende Ausweichungen in neue Tonarten, indem man ihn dadurch jedesmal zu der Hoffnung berechtigt, jetzt

müsse doch endlich die Hauptsache kommen, d. h. eine Stelle von längerem Zuge, die ohne das Bedürfniss modulatorischen Aufputzes getrost sich vor dem Hörer ausbreiten und sich von allen Seiten betrachten lassen dürfe. Dieses Verfahren wird von den Neueren oft mit grossem Raffinement gehandhabt, der Hörer wird in steter Erwartung der Hauptsache aus einer Tonart in die andere gepeitscht, aber die Hauptsache selbst — bleibt aus und statt der erhofften geistigen Anregung trägt er nur nervöse Aufregung und geistige Erschlaffung als die Folgen einer solchen Musik davon.

* * *

Die künstlerische Wirkung einer Composition hängt nicht zum Wenigsten davon ab, dass ihre Länge ihrem musikalischen Inhalte genau entspreche, dass sie also nicht nur nicht zu lang, sondern auch nicht zu kurz sei. Und zwar gilt dies nicht nur für eine Composition als Ganzes, sondern auch für jeden ihrer Theile. Gegen diesen letzteren Punkt scheint mir jedoch in der neueren Zeit viel gefehlt zu werden. Das Bestreben, interessant, d. h., in ihrem Sinne, jedem Interesse dienstbar zu schreiben, verleitet die Componisten nur zu häufig, ihre musikalischen Gedanken, statt sie zur vollen Entfaltung

des in ihnen liegenden Keimes zu bringen, vor der Zeit abzubrechen, um auf etwas Neues überzuspringen, welchem dann das gleiche Schicksal zu Theil wird. Das eigentlich Interessante liegt aber gerade in dem entgegengesetzten Verfahren, und sollte ein Stück dabei an Interesse verlieren, so liegt die Schuld nicht an dem Verfahren, sondern — die Technik des Componisten vorausgesetzt — an den gewählten Hauptmotiven, denen es in diesem Falle an der nothwendigen inneren Kraft und Entwickelungsfähigkeit zu einer grösseren Durchführung gebrach. Und so könnte man den paradoxen Satz aufstellen, dass manche Composition, unter Voraussetzung der einmal zu Grunde gelegten unfruchtbaren Motive, langweiliger hätte ausfallen müssen, um den Bedingungen eines Kunstwerkes, wenigstens in Beziehung auf die Form, mehr zu entsprechen. Richtiger ist es freilich, einer von derartigen Motiven ausgehenden Composition unter allen Umständen die Existenzberechtigung abzusprechen.

* * *

Ein Seitenstück zu dem soeben berührten Fehler der Componisten bietet in der ausübenden Kunst die Unsitte vieler Virtuosen, ihr Stück „in Stücken“ zu geben d. h. über der übermässigen Herausarbeitung

des Einzelnen den grossen Zug des Ganzen zu übersehen. Beim grossen Publikum äussert sich die Anerkennung dieser, das ganze Kunstwerk zerstörenden Manier in lautem Beifallklatschen während des Vortrags. Ja, es haben sich, namentlich in der Oper, gewisse Stellen herausgebildet, in deren Erwartung Sänger und Publikum für das unmittelbar Vorhergehende und Nachfolgende geradezu Auge und Ohr verloren haben. Das scheint nun wohl aber zu den nothwendigen Uebeln dieser Welt zu gehören.

* * *

Die strenge Beobachtung der Form ist an sich etwas Lobenswerthes und sollte keinem Componisten zum Vorwurf gemacht werden. Lassen doch gerade die grössten Meisterwerke dem tiefer Blickenden die festen Linien der Form am klarsten erkennen. Die Forderung der Kunst besteht nur darin, diese Form einem solchen Durchgeistigungsprozess zu unterziehen, dass sie aufhört, als solche fühlbar zu sein. Die durch Negiren der Form erlangte Freiheit dagegen ist eine absolute, keine künstlerische, als welche nur innerhalb bestimmter Grenzen gedacht werden kann.

* * *

Ob eine Composition sich im Fluge, gleichsam durch einen Akt plötzlicher Intuition, vor dem geistigen Auge ihres Urhebers entfalte — wie es Mozart's Fall gewesen zu sein scheint — oder ob sie mehr durch successives Weiterspinnen des Grundgedankens zu Stande komme, das ist wohl geeignet, ein interessantes Licht auf die eigenthümliche Begabung eines Componisten zu werfen, für die ästhetische Beurtheilung des Kunstwerkes ist es einerlei. Hier sind die in letzterem selbst liegenden Daten die allein massgebenden Factoren.

* * *

Eine Eigenthümlichkeit grosser Kunstwerke ist es, dass sowohl ihre Motive wie deren Durchführung unsere Bewunderung erregen, während man anderen Werken gegenüber häufig das Bedauern empfindet, dass die vortrefflichen Motive nicht besser durchgeführt oder der meisterhaften Durchführung nicht originellere und bedeutsamere Motive zu Grunde gelegen haben. Der letztere Fall scheint mir in unserer Zeit der häufigere zu sein.

* * *

Wie man es mit Recht in der Sprache als das Zeichen eines guten Stils ansieht, sich der stärksten, superlativen Ausdrücke ohne Noth zu enthalten, so führt auch in der Musik die Verschwendung des Wirkungsvollen zur Wirkungslosigkeit. Besonders in der Oper kann man es beobachten, dass eine Musik, die sich schon bei geringen Anlässen der Erregung geberdet, als handle es sich um die höchsten Fragen der Menschheit, in ihrem weiteren Verlaufe allmählich der überzeugenden Kraft ihres Eindrucks verlustig geht, gemäss dem bekannten Sprüchwort: Wer Einmal lügt, dem glaubt man nicht, und wenn er auch die Wahrheit spricht.

* * *

Von der grössten Erheblichkeit für die Energie eines Tonstückes ist die Kraft und Entschiedenheit der Bassführung. Der Bass ist es eigentlich, der das Initiative ergreifende, vom Fleck bringende, ich möchte sagen dramatische Moment einer Composition enthält, während die übrigen Stimmen nur in extenso darstellen, wozu jener die dringendste Nöthigung ertheilt. Zur Melodie im Besonderen verhält sich der Bass, wie die Wurzel zur Blüthe, was jedoch, wie auch das Vorige, nicht im chronologischen, sondern nur im logischen Sinne zu verstehen ist.

Es ist sehr wohl eine Composition denkbar ohne Melodie (im höheren ästhetischen Sinne) — eine Pflanze ohne Blüthe — aber nicht ohne das Fundament eines regierenden Basses — so wenig wie eine Pflanze ohne die Nahrung spendende Kraft ihrer Wurzel. Dass uns trotzdem die Melodie mehr interessirt als der Bass, hat denselben ästhetischen Grund, aus welchem wir die Blüthe einer Pflanze mit höherem Wohlgefallen betrachten, als ihre Wurzel. Uebrigens lässt sich jene charakteristische Beziehung des Basses zur Energie einer Composition sogar negativ beobachten an solchen Stücken, wo, wie in Berceusen, Pastorale's u. dergl., eine gewisse Energie nicht nur nicht entwickelt, sondern geradezu verhindert werden soll, und wo dann ein Orgelpunkt oder ein diesen umspielender basso ostinato unwillkürlich als das diesem Zwecke Dienlichste sich erweist.

* * *

Der wichtigste der drei Grundfaktoren musikalischen Ausdrucks wird immer die Melodie bleiben d. h. die melodische Bildung im weiteren Sinne. Und zwar deshalb, weil dieselbe offenbar den Rhythmus, im Geheimen aber auch die Harmonie involvirt. Die Melodie ist die Blüthe des musikalischen Organismus, die Quintessenz der harmonischen und rhythmischen

Ingredienzien eines Tonstückes und aus diesem Grunde von wesentlich tieferem Gehalte und vielsagenderem Charakter, als die an sich einfacheren Gestaltungen der Harmonie und des Rhythmus. Ignorirt man diese eigentliche Bedeutung der Melodie, indem man in ihr nur die Folge nach ihrer Höhe von einander unterschiedener Töne erblickt, so ist sie freilich nicht wesentlich über den Rhythmus zu stellen (der die Töne nach der Zeit regelt wie jene nach der Tonhöhe) und wie dieser auch von dem plattesten Laienverstande zu ergründen. Auf dieser, wenn auch nicht immer eingestandenen, oberflächlichen Auffassung des Wesens der Melodie beruht die heute auf die Tagesordnung gesetzte Degradirung derselben und die auffallende Bevorzugung namentlich des harmonischen Elementes. Melodisch und trivial sind heute für viele identische Begriffe, eben weil ihnen die eigentliche Bedeutung der Melodie nicht aufgegangen. Im eigentlichen Sinne melodisch zu sein, ist eine der höchsten Aufgaben des Componisten. Vielleicht hat ihr keiner in gleicher Weise zu genügen verstanden, wie Johann Sebastian Bach.

* * *

Die bisweilen aufgeworfene Frage: Welchen Standpunkt würde Bach, welche Stellung würde Mozart, wenn sie heute lebten, zu dem Stand

unserer gegenwärtigen Musik einnehmen — eine Frage, welche meistentheils von der Absicht, die Gegenwart zu verkleinern, eingegeben wird — ist eine falsch gestellte; Bach und Mozart als Individualitäten, wie wir sie kennen, würden heute gar nicht existiren können, und es gehört dieser Gedanke zu den mancherlei Curiositäten, die man sich wohl vorstellen kann, deren praktische Möglichkeit aber, auch abgesehen von den natürlichen Hinderungsgründen, an und für sich in Abrede gestellt werden muss. Kein Künstler tritt als vollendete Erscheinung in seine zeitliche und räumliche Umgebung ein, sondern ist erst das Product der in seiner Zeit in Entwickelung begriffenen Elemente, allerdings unter dem Einfluss seiner angeborenen Begabung. Dass daher ein Künstler, der einer längst vergangenen Zeitperiode angehört, als derselbe sich auch heute hätte entwickeln können und nun mit dem heutigen Standpunkt seiner Kunst in einen unter diesen Umständen allerdings interessanten Conflict gerathen müsste, welchen die oben aufgestellte Frage zu ergründen sucht, ist eine Annahme, welche, schon an sich jeder Berechtigung entbehrend, in ihren Consequenzen zu den grössten Fehlschlüssen Veranlassung geben kann.

* *
*

Man thut weniger bedeutenden Componisten einer vergangenen Epoche häufig Unrecht, indem man ihnen allzu grosses Anlehnen an die Koryphäen ihrer Zeit vorwirft. Jede Kunstperiode schafft nämlich gewisse, ihrem Standpunkt entsprechende, typische Ausdrucksformen, deren sich die Componisten unwillkürlich und ohne sich ihrer persönlichen Schuldlosigkeit an ihnen bewusst zu sein, vorkommenden Falles bedienen. Indem nun von den gesammten Erzeugnissen einer bestimmten Zeit hauptsächlich nur die Werke genialer Meister zur Kenntniss der Nachwelt gelangen, wird diese leicht zu dem Irrthum verleitet, viele der ganzen Zeitperiode anhaftende Eigenthümlichkeiten für solche eines einzelnen Meisters zu halten und etwaige bei dessen Zeitgenossen in dieser Beziehung zu Tage tretende Aehnlichkeiten als Plagiat zu kennzeichnen. Eine genauere Kenntniss der Entwickelung der Kunst wird hier in vielen Fällen scheinbare Entlehnungen eines Künstlers von einem anderen aus dem gemeinsamen historischen Standpunkte beider zu erklären haben.

* * *

Der Popularisirung musikgeschichtlicher Kenntnisse und der erst daraus entspringenden Möglichkeit objectiver Beurtheilung der gesammten Musiklitteratur wird immer der Mangel technisch-musikalischer Vor-

kenntnisse hinderlich im Wege stehen. Ohne die Kenntniss der beziehentlichen Tonsysteme sind die drei grossen Perioden der Musikgeschichte, die vorchristliche, die mittelalterliche und die mit dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnende moderne, weder an sich noch in ihrem Verhältniss zu einander zu begreifen, und doch soll jedes Kunstwerk im Geiste seiner Zeit erfasst und beurtheilt werden. Eine Abhülfe dieses unter den gegenwärtigen Verhältnissen nothwendigen Uebelstandes könnte nur auf dem Wege einer Reorganisation des Musikunterrichtes auf den Schulen herbeigeführt werden.

* * *

Das Leben und die Bedeutung eines grossen Tondichters erschöpfend und zugleich gemeinfasslich darzustellen, ist eigentlich unmöglich, weil die Begründung der zu fällenden Urtheile von der Erörterung technisch-musikalischer Fragen nicht wohl Abstand nehmen, das Verständniss dieser Erörterungen doch bei den Lesern im Allgemeinen nicht vorausgesetzt werden kann. Tonkünstlerbiographien sind deshalb entweder unzureichend oder nur einem begrenzten, nämlich dem theoretisch-musikalisch gebildeten, Leserkreise wirklich verständlich.

* * *

Es ist interessant zu beobachten, wie sich die Entwickelung der Musik, namentlich der dramatischen, auf die einzelnen Völker, welche überhaupt daran Theil genommen, vertheilt hat und wie auch hier das heutzutage auf industriellem Gebiete herrschende Princip der Arbeitstheilung in grossem Massstabe wirksam gewesen ist. Nachdem die Niederländer den künstlichen Contrapunkt in einseitiger Weise bis zum denkbarsten Raffinement ausgebildet, sehen wir die Bemühungen der französischen Operncomponisten am Ende des 17. Jahrhunderts nur auf möglichst prägnanten Wortausdruck (den die Niederländer gänzlich ignorirt hatten), auf rhetorisches, nicht eigentlich dramatisches Pathos gerichtet, während die Italiener des 18. Jahrhunderts, auf Kosten des Contrapunkts sowohl wie der Wahrheit des Ausdrucks, einzig und allein die Gesangsmelodie zum Gegenstand ihrer Spekulation erhoben. Erst nachdem Gluck den Schwerpunkt des musikalischen Dramas wieder, nur etwas allzuweit, zu Gunsten des dramatischen Factors verschoben, konnte den Deutschen in Mozart ein Genie erstehen, welches, alle die bisher einseitig ausgebildeten Richtungen gleichsam in einen Brennpunkt auffangend und zu einem allseitig vollendet ausgeglichenen Organismus verschmelzend, Werke von ewiger Dauer und unvergänglicher Schönheit in's Leben rief.

* *
*

Die meisten Retardationen in der Entwickelung der musikalischen Kunst sind dadurch hervorgerufen worden, dass in der Reaktion gegen eine bestehende einseitige Richtung zu weit gegangen und die Gefahr der entgegengesetzten Einseitigkeit heraufbeschworen wurde. So ging es, als Hadrian Willaert dem übertrieben künstlichen Contrapunkt der Niederländer entgegenzutreten unternahm, so verfielen die Florentiner Dramatiker in der Bekämpfung des Contrapunktes überhaupt in die entsetzliche Oede ihrer formlosen recitativischen Monodien, so überschritt Gluck den Einigungspunkt des musikalischen und dramatischen Princips in der Oper, den die Italiener von der musikalischen Seite aus nicht erreicht hatten, nach der dramatischen Richtung hin, so hat endlich auch Richard Wagner in der Auflösung der specifisch musikalischen Formen und der Ersetzung derselben durch die „unendliche Melodie“, sowie namentlich auch in der Unterordnung der Singstimmen unter das Orchester eine Richtung eingeschlagen, die über das Ziel der nothwendigen Reaktion weit hinausgeschossen ist. Das Beruhigende für unsere gegenwärtige Zeit liegt in dem Umstand, dass, wie die Geschichte lehrt, die Weiterentwickelung der Kunst jedesmal dafür gesorgt hat, dass durch eine zweite Reaktion die erste wieder in die gehörigen Grenzen zurückgeführt wurde, und wie auf Hadrian Willaert ein Orlando Lasso und Palestrina, auf die Florentiner

ein Claudio Monteverde, auf Gluck ein Mozart folgte, so wird auch unserer Zeit der Mann erstehen, der durch Ausscheidung des Werthvollen und Bedeutenden der Wagner'schen Reform aus ihren Schlacken und Auswüchsen das neue Kunstideal geläutert vor unseren Blicken entschleiern wird.

* * *

Der menschlichen Stimme gebührt mit Recht der Vorrang unter allen musikalischen Ausdrucksmitteln. Weder an Fülle und Schönheit des Timbres noch an Modulationsfähigkeit kann irgend eines der Instrumente erfolgreich mit ihr in die Schranken treten. Dazu kommt, dass der gesungene Ton eine viel unmittelbarere, also eindringlichere Wirkung auf den Hörer ausüben muss, als der erst auf dem Umweg über das Material des leblosen Instrumentes hervorgebrachte. Der Klang des reinen Vokalquartettes wird daher mit Recht als die sinnlich genussvollste aller musikalischen Kundgebungen gepriesen. Trotz alledem wäre es ein verfehlter Schluss, der Vokalmusik als Kunstgattung einen höheren Rang einzuräumen, als der Instrumentalmusik. Denn die Werthstellung einer Kunst oder eines Kunstzweiges kann sich nur richten nach der Grösse der Aufgaben, welche sie aus eigenen Mitteln zu lösen vermögen.

Und da kann es ja keine Frage sein, dass die Vokalmusik in ihrer Beschränktheit sowohl bezüglich des Tonmaterials der einzelnen Stimmen wie der Verwendbarkeit derselben zu rhythmisch complicirteren Gestaltungen trotz ihrer grösseren sinnlichen Klangschönheit nicht annähernd den Vergleich aushalten kann mit der jeder Aufgabe gewachsenen Instrumentalmusik. Eine weitere Beschränkung, als die aus der Natur der menschlichen Stimme hervorgehende, erwächst der Gesangsmusik noch durch den zu ihrer künstlerischen Verwendung nothwendigen Hinzutritt des Textes, und so herrliche Wirkungen wir auch der Vereinigung der Musik und Poesie verdanken, so ist und bleibt doch die erstere dabei in einem mehr oder weniger gebundenen Zustande. Das innerste Wesen der Musik, ihre der Sprache so heterogene und in gewisser Hinsicht überlegene Ausdrucksweise, die es ihr unmöglich macht, ein anderes, als auf gegenseitigen Compromissen beruhendes Verhältniss mit dieser einzugehen, kann nur in der reinen Instrumentalmusik zur ungetrübten Erscheinung gelangen.

Eine besondere Frage betrifft die Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik. Hier können allerdings die angegebenen, aus der Natur der menschlichen Stimme entspringenden Unzulänglichkeiten der ersteren durch den Hinzutritt der Instrumente einigermassen ausgeglichen und unfühlbar gemacht werden,

ein völlig ungehindertes Zur Geltung Kommen des eigentlich musikalischen Ausdrucks ist aber auch hier wegen des bestimmenden Textes und der nothwendigen Unterordnung der Instrumental- unter die Vokalstimmen unmöglich. Diese vermisste Selbständigkeit, ja Ueberlegenheit der absoluten Musik auch in jene Verbindungsformen hineinzutragen, ist das treibende Princip desjenigen Kunststils, bei welchem wir Richard Wagner in seinen letzten Schöpfungen angelangt sehen, eines Stils, der jedoch eben nur auf einer Verkehrung des in der Natur begründeten Verhältnisses zwischen Menschen- und Instrumentalstimmen beruht.

* * *

Der Gewinn, welcher aus der Verbindung der Musik mit der Poesie für die letztere hervorgeht, betrifft nur die Steigerung ihres Inhaltes, wogegen die formale Schönheit der Sprache, ihre auf onomatopoetischen Lautverbindungen beruhende Klangschönheit und Klangwahrheit durch den Hinzutritt des musikalischen Elementes entschiedene Einbusse erleidet. Daher ist ein Gedicht, dessen Schönheit vor Allem in der Rhetorik seiner Sprache beruht, der musikalischen Composition viel ungünstiger, als eines, welches mehr durch die Naturwahrheit und logische

Richtigkeit der in ihm entwickelten Stimmungen wirkt. Als schlagende Beispiele für Dichter beider Gattungen können Schiller und Göthe angeführt werden.

* * *

Der engste, präciseste Anschluss einer Vokalcomposition an das Metrum ihres Textes, wie er bei Italienern, Franzosen und Deutschen zu Zeiten scharfe Verfechter und praktische Vertreter gefunden hat, ist etwas durchaus Unmusikalisches, weil der Musik damit eine Form aufgezwängt wird, die mit ihrer innersten Natur nichts zu thun hat. Der Componist schafft vielmehr von einem ganz anderen Standpunkt aus als der Dichter und hat den ihm vorliegenden Text, nachdem er ihn geistig in sich verarbeitet, eigentlich ganz auf's Neue, nämlich musikalisch, zu produciren. Zu diesem Zwecke darf er sich, in sinnvollen Grenzen zwar, Wortwiederholungen erlauben, wenn sie ihm durch den architektonischen Aufbau seiner Composition geboten erscheinen, er kann ganze Partien auf Kosten anderer länger ausspinnen, als es der Dichter gethan, er darf endlich Umstellungen und Rekapitulationen ganzer Theile vornehmen, wozu ebenfalls der Dichter von seinem Standpunkt aus keine Veranlassung, vielleicht nicht einmal die Berechtigung hatte. Alles dies beruht auf den so ganz andersartigen Grund-

bedingungen musikalischer Ausdrucksweise denjenigen der dichterischen gegenüber und wer diesen jene opfern zu müssen glaubt, steht auf einem der Musik feindlichen Standpunkt, den er durch den Verlust der specifisch musikalischen Wirkung büssen muss.

Eine wirklich abhängige Stellung nimmt die Musik nur ein in Beziehung auf die Beobachtung der korrecten sprachlichen Betonung, sowohl in dem Verhältniss einzelner Silben wie ganzer Satzglieder zu einander, wiewohl auch hier die Sprache sich zu kleinen Concessionen, die bei verständiger Ausführung Seitens der Vortragenden in erheblich milderem Lichte erscheinen können, wird herbeilassen müssen.

* * *

Man könnte demnach die Aufgabe eines Vokalcomponisten, seinem Texte gegenüber, vergleichen mit der eines Uebersetzers in eine fremde Sprache, dessen Leistung ebenfalls um so höher stehen wird, nicht je enger er sich an den Wortlaut seines Originales angeklammert, sondern je mehr es ihm gelungen ist, das letztere in seiner Totalität aus dem Geiste und den Bedingungen der fremden Sprache heraus gewissermassen neu zu schaffen.

* * *

Die Sinfonie und das gesprochene Drama werden immer einen reineren, weil auf einfacherer Geistesthätigkeit beruhenden, Kunstgenuss gewähren, als das Zwitterding der Oper, bei dem man nicht recht weiss, ob man über der Musik das Drama oder über dem Drama die Musik vergessen oder auf beides nur halb hinhören soll. Denn beiden in jedem Moment die volle Aufmerksamkeit zu schenken, ist unmöglich.

* * *

Dass wir gerade auf dem Gebiete der Oper eine Reihe der herrlichsten musikalischen Meisterwerke besitzen, darf uns an der inneren Berechtigungslosigkeit dieser Form nicht irre machen. Jene Meisterwerke beweisen für die Oper gar nichts, sondern bezeugen nur die ausserordentliche Fähigkeit genialer Componisten, die nothwendigen Mängel dieser Form — nicht zu überwinden (denn sie sind nothwendig), sondern für den Augenblick unfühlbar zu machen.

* * *

Die historische Entwickelung der Oper — der Vereinigung des Dramas mit der Musik — gleicht dem Leben einer Ehe, in der es nur vorübergehend

und unter besonders günstigen Constellationen zu „holdem Frieden“ und „süsser Eintracht“ kommt, während im Allgemeinen beide Theile sich von so grundverschiedenem Charakter zeigen, dass sie, um friedlich mit einander zu leben, beständige Nachgiebigkeit und Entsagung üben müssen, wozu sie freilich nicht immer aufgelegt sind. Die Folge davon ist ein beständiges Pantoffelritterthum eines von beiden, worüber der andere mit seinen Freunden — denn beide erfreuen sich nach aussen eines starken Anhangs — triumphirt, bis auch an ihn die Reihe kommt, über ungerechte Bedrückung zu klagen und zu seufzen. Das Merkwürdigste und Bewunderung Herausfordernde bei diesem Eheverhältniss ist aber, dass beide Theile nicht daran denken, sich von einander scheiden zu lassen, sondern immer auf's Neue wieder zu dem ewig aussichtslosen Versuche einer dauernden Versöhnung und Gleichberechtigung fest entschlossen scheinen.

* * *

Dass die Oper bei der Menge so grossen Anklang findet und ewig finden wird, erklärt sich aus dem Streben derselben nach möglichst mühelosem Kunstgenusse. Der der grossen Menge anhaftende Mangel an geistiger Concentrationsfähigkeit, wie sie der

Instrumentalmusik gegenüber ein nothwendiges Erforderniss ist, steht ihren künstlerischen Bedürfnissen hier nicht in gleichem Masse hinderlich im Wege. Auge und Ohr können abwechselnd mehr oder weniger ausruhen, ohne dass ihr die Kenntniss des Zusammenhangs der Handlung und der hervorstechendsten Melodien wesentlich verkümmert würde. Und um mehr ist es der Menge nicht zu thun. Wäre man sich darüber klar, was eigentlich alles zur vollbewussten geistigen Aufnahme einer Oper gehört, kein Mensch würde seinem Geiste eine solche Herkulesarbeit aufbürden wollen.

* * *

Zur Entscheidung der Frage, ob es natürlich sei, dass zwei oder mehrere Personen in der Oper zu gleicher Zeit singen, kommt es lediglich darauf an, festzustellen, ob der Gesang in dem betreffenden Falle die Stelle der Rede oder der Gedanken zu vertreten habe. So widersinnig es im ersteren Falle ist, mehrere Personen zu gleicher Zeit singen zu lassen — nämlich genau so widersinnig als sie zu gleicher Zeit sprechen zu lassen, so wenig widerstrebt es im letzteren Falle der Natur — nämlich ebenso wenig, als dass zwei zu gleicher Zeit verschiedene Gedanken haben. Und da es die Musik

gerade als ihr eigenstes Vermögen betrachtet, contrastirende Elemente zu vereinigen, ja sie als aus Einer Wurzel entsprungen darzustellen, so verliert in diesem Falle die Frage nach der Berechtigung des mehrstimmigen Gesanges ihre Bedeutung und es wird einfach zur Pflicht gegen die Kunst, von diesem ihrem Vermögen am rechten Orte in der rechten Weise Gebrauch zu machen.

* *
*

Die Consequenz des Musikdramas Richard Wagner's, wenn man es auf das Verhältniss ansieht, welches es den darstellenden Personen dem Orchester gegenüber anweist, ist das Melodrama, als in welchem der menschlichen Stimme der letzte Rest musikalischer Ausdrucksweise entzogen und die Aufgabe der musikalischen Charakteristik in ihrem ganzen Umfange der Begleitung überwiesen worden ist.

* *
*

Das Grosse und Verdienstvolle der Opernreform Richard Wagner's, welches ihr bereits eine bleibende Stelle in der Geschichte der dramatisch-musikalischen Kunst gesichert hat, liegt in dem ernsthaften und

bewusstvollen, mit Kraft und Kühnheit gepaarten Unternehmen, die Frage der Einigungsmöglichkeit dramatischer und musikalischer Tendenz ihrer Lösung immer näher zu bringen. Mag sich auch Wagner selbst dabei, sogar principiell, zum Theil auf falschen Bahnen befinden, so wird gerade die unerbittliche Consequenz seiner Theorie, im Verein mit seinen unwidersprechlichen Verdiensten, zur Aufklärung über den wahren Verhalt dieser Frage einen erheblichen Beitrag liefern. Ueber alledem jedoch ist und bleibt jene Frage das ungelöste und unlösbare Räthsel einer Sphinx, welche wohl noch manches Opfer in Zukunft zu verschlingen haben wird.

* * *

Wenn ich Mozart das Primat über die Operncomponisten aller Zeiten einzuräumen mich nicht enthalten kann, so soll damit nicht gesagt sein, dass auch die heutigen Operncomponisten der Lösung ihrer Aufgabe um so näher kämen, je mehr sie in jeder Beziehung die Mozart'sche Schreibweise zu der ihrigen zu machen suchten. Die musikalische Kunst hat sich seit den Zeiten Mozart's an eine Fülle theils neuer, theils damals wenigstens ungebräuchlicher Ausdrucksmittel gewöhnt, deren man heute, wenn man nicht hinter seiner Zeit zurückbleiben will, sich

nicht mehr entschlagen kann. In Hinsicht dagegen auf die Lebensfrage der Oper überhaupt d. h. auf das Verhältniss des Drama's zur Musik und innerhalb der letzteren auf das Verhältniss der Singstimmen zur Begleitung hat Mozart einen Standpunkt erreicht, der mir der denkbar vollkommenste zu sein scheint, der in dieser Beziehung überhaupt zu erreichen ist. Und so wird man wohl, vom ästhetischen Standpunkt aus, den Mozart'schen Opern den Ruhm, das Ideal ihrer Gattung zu sein, vor der Hand nicht verkleinern dürfen.

* * *

Wie es Menschen giebt, deren Hauptreiz in ihrem persönlichen Umgang zu Tage tritt, während sie uns, abwesend, mehr oder weniger gleichgültig berühren, andere dagegen, die erst wenn sie entfernt sind, ihre ganze Bedeutung empfinden lassen, und wie die letzteren wohl als die in Wahrheit bedeutenderen anzusehen sind, indem sie durch ihre mehr nur indirekt wirkende geistige Qualität zu bewirken vermögen, wozu jene der starken Macht der persönlichen Gegenwart bedürfen, so giebt es auch Musik, welcher, so lange sie erklingt, ein gewisser, unter Umständen starker Reiz auf uns nicht abzusprechen ist, ohne dass sich später eine lebhaftere Sehnsucht nach ihr wieder fühlbar machte. Dieser entgegen steht die

Musik, deren praktischer Genuss sehr häufig hinter den Erwartungen zurückbleibt, weil die Reproduktion ihr selten genug thut und immer noch einen Rest geistigen Gehaltes übrig lässt, der uns unerschöpflichen Stoff zum Denken giebt und den Wunsch nach wiederholtem Hören immer wieder auf's Neue in uns wach ruft. Die grössere Tiefe dieser Art von Musik der ersteren gegenüber liegt hierin bereits ausgesprochen.

* * *

Eine bedeutende Composition wirkt mit der Kraft eines Erlebnisses und bereichert uns mit einem bleibenden Besitz, eine unbedeutende würde uns zur ewigen Last fallen, wenn sie überhaupt die Kraft der Nachwirkung besässe.

* * *

Das eigentlich Sprechende in der Musik ist die Melodie, während die Harmonie eine mehr commentirende, illustrirende Stellung einnimmt, der Rhythmus dagegen, so wenig er an sich mit der Musik zu thun hat, das Vehikel abgiebt, ohne welches dieselbe gar nicht in die Erscheinung treten könnte. Eine rhythmenlose Musik ist eine contradictio in adjecto.

* * *

Die Entwickelung des Liedes hat in der neueren Zeit eine Richtung eingeschlagen, welcher, bei allen anerkennenswerthen Fortschritten, der Vorwurf gemacht werden muss, dass sie, die Nothwendigkeit des Dominirens der Singstimme verkennend, diese der Begleitung gegenüber in eine abhängige, ja bisweilen geradezu untergeordnete Stellung gebracht hat. Es entspricht dies dem auf dem Gebiete der Oper von R. Wagner constituirten Verhältniss von Orchester und Singstimmen. Lässt sich aber hier für das bedeutungsvollere Hervortreten des ersteren — nicht für seine Ueberordnung — der Grund anführen, dass dasselbe neben seiner begleitenden Rolle noch ausserhalb derselben liegende Beziehungen darzustellen habe, welche zum Verständniss des ganzen Drama's, wenn nicht nothwendig, so doch wünschenswerth sind, so ist beim rein lyrischen Gesange auch nicht der mindeste Grund zu der angegebenen Degradirung der Singstimmen zu entdecken. Ein Lied wird immer um so eindringlicher wirken, je unabhängiger von der Begleitung die Singstimme dasteht d. h. je mehr sie durch ihren eigenen melodischen Gehalt den beabsichtigten Eindruck zu Stande bringt. Die Begleitung hat daher im Allgemeinen weiter nichts zu leisten, als der Melodie die harmonische, je nach der Grundstimmung des betreffenden Textes in bestimmter Weise rhythmisirte Unterlage zu gewähren, die nun aber innerhalb dieser Grenzen so charakte-

ristisch und für den jedesmaligen Moment des Liedes so bezeichnend als möglich zu gestalten ist. Im Besonderen sind freilich Fälle nicht auszuschliessen, in denen ein selbständiges Hervortreten der Begleitung geradezu gefordert wird. Wie verhält sich nun hierzu die moderne Liedcomposition? In der Mehrzahl der Fälle theilen sich Singstimme und Begleitung zu gleichen Theilen in die musikalische Arbeit, in vielen Fällen überwiegt dagegen die Begleitung derart, dass sie, allein vorgetragen, den Mangel der Singstimme oft gar nicht empfinden lässt: Lieder mit Klavierbegleitung sind zu Klavierstücken mit ad libitum hinzuzufügender Singstimme geworden. So interessant nun derartige Lieder unter Umständen sind, so kann es dennoch nicht ausbleiben, dass eine solche Richtung zur allmählichen Verflachung in der Behandlung des Melodischen führen muss. Eine Rückkehr zu dem von Beethoven und Franz Schubert vertretenen Standpunkt mit seiner vielsagenden Melodik und bei aller Einfachheit so charaktervollen Begleitung dürfte daher heute als der allein wahre Fortschritt den Liedercomponisten an's Herz zu legen sein.

* * *

Ein Hauptunterschied der Sonate und der Suite als cyklischer Tonwerke ist darin zu suchen, dass

die Sätze der ersteren einen inneren geistigen Zusammenhang aufweisen müssen, während die der letzteren nur durch ein mehr äusserliches Mittel, wie etwa Wiederkehr bestimmter Motive, mit einander verbunden zu sein brauchen. In diesem Sinne thäten manche neuere Componisten besser, ihre Sonaten und Sinfonien Suiten zu betiteln.

* * *

Eine Analogie zwischen der Entwickelung eines Sonatensatzes im Grossen und Ganzen und der eines Menschenlebens liesse sich im Allgemeinen wohl aufstellen. Durch einen mysteriösen Akt (Inspiration) tritt das erste Thema in's Leben, im Keime schon alle die Qualitäten enthaltend, die es später zur Entfaltung zu bringen berufen ist. Da naht sich ihm, nachdem es einen genügenden vorläufigen Beweis seiner Lebensfähigkeit gegeben, ein zweites Thema, dessen Art und Wesen um so verheissungsvoller für die Zukunft erscheinen werden, je mehr es durch seine Eigenschaften diejenigen des ersten Thema's zu ergänzen geeignet ist: Das Weibliche sieht sich dem Männlichen gegenüber gestellt. Wie nun in der sogenannten Durchführung die beiden Themen zu einander in Beziehung treten, sei es im Kampf oder in zärtlichen Umarmungen ihren innersten Gehalt

einander offenbarend und durch eine Reihe verschiedenartiger Situationen hindurch sich von ihrer prädestinirten Zugehörigkeit zu einander zu überzeugen suchend, das könnte man in Wahrheit einem Brautstand vergleichen. So sehen wir denn auch in der sogenannten Repetition die beiden Themen, welche früher in tonartlichem Gegensatz zu einander gestanden, durch das Band der gemeinsamen Tonart mit einander vereinigt, und wenn dann bisweilen am Schluss ein liebliches drittes Motiv, in leisem Nachhall vergangener Beziehungen, der Existenz zuzueilen strebt, so scheint mit diesem Ausblick auf die Zukunft sogar die Perpetuirlichkeit der Geschlechter im Gegensatz zu der Vergänglichkeit der Individuen symbolisirt werden zu sollen.

* * *

Der Mangel an Befriedigung, welchen die Schlüsse mancher Tonstücke empfinden lassen, ist sehr häufig die Folge ungenügender Betonung der vierten Stufe der Tonart. Wie jede Cadenz des Dreiklangs der vierten Stufe bedarf, um das Gefühl einer bestimmten Tonart lückenlos in uns aufkommen zu lassen, so muss auch in dem breit ausgeführten Schlusse eines grösseren Tonstückes die Tonart der Unterdominante in entsprechender Breite und Entschiedenheit zur

Aussprache gelangen. Zu dieser Entschiedenheit des Eintritts ist aber ihr Dominantseptimenaccord unerlässlich, und so wird beispielsweise ein Stück in C-dur zu einem vollgesättigten Schlusse nur vermittelst des Tones B gelangen können. Ich kann mir hier nicht versagen, an den Schluss der A-dur Sinfonie von Beethoven zu erinnern, wo, zweimal, nach einer auf der Dominante als Orgelpunkt ruhenden Steigerung das plötzlich von allen Bläsern (mit Ausnahme der Hörner) fff angegebene G, als Dominantseptime der Unterdominante, eine ungeheure Wirkung hervorbringt. Diese Stelle möge zugleich als Beispiel dienen, wie man mit wenig Mitteln die grossartigsten Effekte erzielen kann, wenn man nur das musikalisch-logische Bedürfniss des Hörers gehörig vorzubereiten und voll zu befriedigen versteht.

* * *

In der Entwickelung der musikalischen Formen hat namentlich die der Variationen seit Beethoven eine interessante Umgestaltung und Vertiefung erfahren. Von einer äusserlichen, fast nur rhythmischen Spielerei ist sie nicht nur zu einem Mittel der Darlegung des gesammten geistigen Gehaltes eines Thema's, sondern auch auf den Rang einer organischen Kunstform erhoben worden, den sie früher nicht

besessen hatte. Während es damals genügte, das Thema bei Belassung derselben harmonischen und melodischen Gestaltung nur rhythmisch zu umspielen oder allenfalls die Melodie selbst in reicheres Figurenwerk aufzulösen und durch lose Aneinanderreihung der auf diese Weise möglichen Veränderungen ein bei jedem Punkte beliebig abzubrechendes Ganze herzustellen, so soll heute das Thema vielmehr nur den idealen Kern hergeben, aus welchem sich ein innerlich zusammenhängendes, allmählich einem Höhepunkt zustrebendes Ganze zu entwickeln hat. Zu diesem Zwecke sind jene leichten, nahe an der Oberfläche bleibenden Veränderungen der früheren Zeit nicht mehr hinreichend: Melodie, Harmonie, Rhythmus, Tonart, Tactart, Tempo, Vortragsweise, alles darf und muss in der mannigfaltigsten Weise modificirt und combinirt werden, um den musikalischen Gehalt des Themas bis in seine letzten Elemente hinein blosszulegen. Vor Allem soll aber ein bestimmter Pulsschlag der Bewegung das Ganze durchziehen und durch Bildung und Gegenüberstellung von Variationengruppen in beständigem, sich steigerndem Heben und Senken ein inneres organisches Leben erzeugen. Erst in Folge dieser Umgestaltung kann die Variationenform heute als eine Kunstform höherer Ordnung betrachtet werden.

* *
*

Breit ausgeführte Adagio's sind so recht geeignet, den musikalischen Fond eines Componisten an das Tageslicht zu bringen. Hier kann nicht, wie in Allegrosätzen, die Aufmerksamkeit des Hörers durch flotte, kaum Zeit zum Nachdenken lassende Behandlung von der etwaigen Kleinheit der Gedanken abgezogen und darüber getäuscht werden, er hat vielmehr Zeit zur Besinnung zu kommen, um in aller Ruhe seinen Massstab an den rein musikalischen Werth oder Unwerth des Vorgetragenen anlegen zu können. Das Gefühl, einer solchen unbestochenen Kritik gegenüber nicht Stand halten zu können, veranlasst heutzutage viele Componisten, ihre Adagio's durch lebhaftere Intermezzi zu unterbrechen, um dadurch das Interesse des Hörers, welches der langsame Satz als solcher nicht die Kraft haben würde, bis zu Ende wach zu erhalten, neu zu beleben. Was aber hierdurch für den langsamen Satz gewonnen wird, erweist sich als ein Schaden für die Oekonomie des ganzen Stückes, indem nun das langsame Element dem schnelleren gegenüber in eine allzu untergeordnete Stellung geräth.

* * *

Eine eigenthümliche Schwierigkeit bietet dem Componisten der letzte Satz eines in Sonatenform

gehaltenen Stückes, insofern er gegen die vorangegangenen Sätze immer noch eine Steigerung bezeichnen, doch aber zugleich keinen eigentlich neuen Anlauf nehmen, sondern wirklichen Finalcharakter an sich tragen soll. Am häufigsten pflegt dieser Zweck erreicht zu werden durch eine gegen die früheren Sätze auffallend schnellere Temponahme und Bewegungsart des letzten Satzes sowie durch möglichste Fernhaltung aller retardirenden Elemente, namentlich jeder grösseren Wiederholung. Eine Ausnahme hiervon machen natürlich diejenigen letzten Sätze, die, wie in der fünften und neunten Sinfonie Beethoven's, von vornherein als die augenscheinlichen Zielpunkte der ganzen Entwickelung vom Componisten intendirt sind und daher eine gänzliche Verkehrung ihres sonstigen Stellungsverhältnisses zu den vorangegangenen Sätzen zur Folge haben.

* * *

Auch in der Musik giebt es Nichtssagendes, Phrasenhaftes, was bei ihrem Mangel an Begriffen auf den ersten Blick widersinnig erscheint, da doch jede musikalische Wendung etwas ganz Bestimmtes (Musikalisches) besagt und mehr als dies nicht sagen kann. Das Kriterium des Phrasenhaften liegt aber hier in dem Fehlen der Beziehungen zu den musikalischen Grundgedanken des Tonstückes. Sobald ein

Componist sein Thema nicht gehörig zu entwickeln versteht und nun, anstatt bei der Stange zu bleiben, zu entlegenen Hülfsmitteln seine Zuflucht nimmt, so wird man, selbst wenn diese Partien seines Stückes an sich zu einem Vorwurf keine Veranlassung geben, ihn dennoch phrasenhaft nennen müssen. „Das ist alles ganz schön," wird man ihm sagen müssen, „aber — es gehört nicht zur Sache." Wie manche Composition verdankt aber nicht solchen nicht zur Sache gehörigen Einzelnheiten vornehmlich ihren Erfolg!

* * *

Dass, wie man sagt, in der Musik jedes Genre erlaubt sei, mit Ausnahme des Langweiligen, begründet noch nicht die Berechtigung alles Kurzweiligen. Es giebt sehr kurzweilige Stücke, namentlich in der Virtuosenlitteratur, denen man im Interesse der Kunst den Laufpass entziehen sollte.

* * *

Das Scherzo ist ganz besonders ein Prüfstein der Originalität eines Componisten, da er hier in einer äusserst knappen und geringer Modifikationen fähigen

Form charakteristisch und mit Freiheit sich bewegen soll.

* * *

Wie schwer es ist, das Brillante, Virtuosenhafte mit dem Ausdrucksvollen und Tiefen zu verbinden, davon giebt unsere Litteratur der Concerte und concertartigen Stücke den handgreiflichsten Beweis. Bei den meisten derselben überwiegt entweder das virtuose Element in unverhältnissmässiger Weise oder es tritt zu Gunsten einer specifischer musikalischen Tendenz in einem Grade zurück, dass die ganze Composition der concertirenden Gattung nicht mehr beigezählt zu werden verdient. Im höchsten Sinne hat es vielleicht nur Beethoven verstanden, jener durch die Natur der Concerte erhobenen doppelten Forderung gleichmässig Genüge zu leisten und auf diese Weise Werke zu schaffen, die sich auf der vollen Höhe seiner übrigen Klavier-, Kammer- und Orchestercompositionen zu behaupten vermögen.

* * *

Die längeren rauschenden Orchestertutti's, welche den Haupttheilen eines Concertstückes zu folgen pflegen, haben zwar, äusserlich betrachtet, nur den

Zweck, dem Spieler eine Erholungspause zu gewähren, daneben scheinen sie mir aber unverkennbar auch dem freudigen Beifall des Orchesters dem Solisten gegenüber zum Ausdruck dienen zu sollen. In diesem Sinne wirken sie auch, einer Claque gleich, elektrisirend auf das Publikum.

* * *

Das Rondo entbehrt des straffen Organismus der Sonatenform, welcher hauptsächlich aus der Gegenüberstellung und Verarbeitung zweier einander ergänzender Hauptthemen hervorgeht, und zeigt in seiner ganzen Entwickelung, weil sie der Hauptsache nach nur auf der häufigen Wiederholung eines einzigen Thema's beruht, einen mehr äusserlichen, mechanischen Charakter. Dass die organischste aller Formen, die Fuge, auch nur auf Einem Thema beruht, steht hiermit nur in scheinbarem Widerspruch, indem der Organismus der Fuge in der innigsten Durchdringung mehrerer durchaus reeller und alle dasselbe Thema entwickelnder Stimmen besteht, wovon bei dem, den freien Formen angehörenden Rondo keine Rede ist. Dieser etwas legere Charakter des Rondo's macht es vorzugsweise zur Form der Finale's mehrsätziger Stücke geeignet, insofern die durch die ersteren Sätze bereits stark in Anspruch genommene

Aufmerksamkeit des Hörers ein bequemeres Geniessen am Schlusse mit Recht fordern zu dürfen scheint.

* *
*

Es ist falsch ausgedrückt, wenn man sagt, dass die Grundgesetze des reinen musikalischen Satzes in besonderen Fällen ihrer bindenden Kraft verlustig gingen. Sie sind vielmehr, als unwillkürliche Aeusserungen der Natur der musikalischen Kunst, von ausnahmsloser Gültigkeit, können jedoch in den Fall kommen, von einer höheren Rücksicht überwogen und unwirksam gemacht zu werden, wie etwa auch die Lüge eines Arztes, seinem Patienten gegenüber, unter Umständen durch eine höhere Rücksicht geboten, an sich nichtsdestoweniger eine Lüge bleibt.

* *
*

Die Dissonanz ist das eigentlich Fortzeugende in der Musik. Eine Musik ohne Dissonanz wäre wie ein Leben ohne Leiden und von gleicher Unerträglichkeit.

* *
*

Wie der Genuss der Befriedigung eines physischen Bedürfnisses durch längere vorhergegangene

Enthaltsamkeit bedeutend erhöht zu werden pflegt, dabei aber eine gewisse Grenze nicht überschritten werden darf, wenn nicht die Genussfähigkeit überhaupt ihren Dienst aufsagen soll, so lässt sich auch in der Musik durch das einfache Aufschieben der erwarteten Auflösung eines dissonanten Accordes eine Wirkung erzielen, deren oft überwältigende Macht zu der Einfachheit des aufgewandten Mittels in keinem Verhältnisse steht. Auch hier aber muss die Beobachtung einer bestimmten ästhetischen Grenze, die sich zwar für jeden besonderen Fall enger oder weiter ziehen lassen wird, die angelegentlichste Sorge des Componisten sein.

* *
*

Eine fortlaufende Reihe vermittelter Dissonanzen ist eine verkürzte Ausdrucksweise, die den Hörer zwischen den Noten zu hören zwingt. Unvermittelte Dissonanzen sind rein musikalisch nicht zu rechtfertigen.

* *
*

Eine Modulation erfüllt im Allgemeinen ihren Zweck um so vollkommener, je unvermerkter sie den Hörer in die neue Tonart hinüberträgt. Ihre Länge wird demnach zu dem Verwandtschaftsgrade der zu

verbindenden Tonarten im umgekehrten Verhältniss stehen müssen.

* *
*

Wie die Durchführung eines oder einiger weniger bestimmter Motive als eine der unabweisbaren Grundanforderungen an ein musikalisches Kunstwerk zu gelten hat, so ist auch die Tonalität d. h. die klare Ausprägung einer das Ganze durchziehenden Grundtonart, im Vergleich zu welcher alle anderen berührten Tonarten als Abschweifungen erscheinen müssen, von dem Begriffe eines musikalischen Kunstwerkes nicht zu trennen. Eine Composition zwar, welche sich ausschliesslich in einer und derselben Tonart bewegen wollte, würde auf die Dauer einen höchst monotonen, aber doch ganz bestimmt ausgesprochenen Eindruck hervorbringen, durch das Nichtaufkommenlassen einer Grundtonart dagegen wird überhaupt kein Eindruck erzielt: ein Flackern statt ein Brennen, ein Blenden statt ein Leuchten.

* *
*

Je logischer eine Composition sich entwickelt, desto leichter wird sie sich dem Gedächtniss einprägen, so dass man auch umgekehrt von mehreren,

auf derselben Stufe der technischen Schwierigkeit stehenden Stücken dasjenige als das organischste ansprechen darf, welches dem Auswendiglernen am wenigsten widerstrebt. Der absolute Schönheitswerth des Stückes, welcher wesentlich mit von den zur Verwendung gekommenen Motiven abhängt, kann freilich mit diesem Massstab nicht gemessen werden.

* * *

Von Seiten des Spielers verlangt die Kunst des Auswendigspielens einer Composition vor Allem die Fähigkeit ihrer genauen theoretischen Analyse. Nur unter dieser Bedingung wird sie sicher im Gedächtniss haften, wie ein Fremdwort erst dann unvergesslich ist, wenn man seine Etymologie kennt.

* * *

Ich möchte es als einen Hauptvorzug eines Motives bezeichnen, wenn es zu einer bestimmten Temponahme geradezu nöthigt. Diese Eigenschaft muss fast sämmtlichen Beethoven'schen Motiven zugesprochen werden, wie überhaupt Beethoven in der Prägnanz seiner Ausdrucksweise ohne Gleichen ist.

* * *

Das Colorit, sowie der aus einer richtigen Vertheilung von Licht und Schatten hervorgehende plastische Charakter eines Tonstückes, namentlich eines mehrstimmigen Vocalsatzes, ist nicht zum Wenigsten abhängig von der Art der Anwendung und Vertheilung der Pausen, und wie Schweigen oft beredter ist, als Reden, so würde man von dem Inhalt mancher Composition mehr mit nach Hause bringen, wenn weniger darin gestanden d. h. wenn der Componist einen freigebigeren und geschickteren Gebrauch von den Pausen zu machen verstanden hätte.

* * *

Die Mittel des synkopirten Rhythmus und der taktwidrigen Betonung zum Ausdruck des Unruhvollen oder Verschwommenen oder Capriciösen werden sich nur dann als wirksam erweisen, wenn wenigstens durch Eine Stimme für das Erkennen der Synkopen oder der wahren guten Taktglieder als solcher gesorgt wird. Betheiligen sich jedoch sämmtliche Stimmen an der erwähnten Anomalie, so wird, wenigstens bei längerem Andauern dieses Verhältnisses, ein Missverständniss von Seiten desjenigen, der ein solches Stück zum ersten Male hört, nicht zu vermeiden sein. Bei allem Reiz, den eine solche Composition für den Spieler haben kann, in-

dem er durch den beharrlichen Widerstreit des dynamischen und (in diesem Falle hinzuzudenkenden) musikalischen Accentes in beständiger Spannung erhalten wird, müssen daher doch vom Standpunkte des Hörers aus, für welchen am Ende doch das Stück erklingt, mit Recht ästhetische Bedenken dagegen erhoben werden.

* * *

Die Fermate verlängert zwar einen Ton oder einen Accord um eine unbestimmt gelassene Zeit, verlangt aber in der Regel, je nach der Periodisirung des Vorangegangenen, eine ganz bestimmte Dauer, welche der Componist ebenso gut durch eine Reihe verbundener gleicher Noten hätte ausdrücken können. Häufig wird auch der höchste Grad eines Ritardando's durch eine Fermate bezeichnet, welche dann ebenfalls, als der Continuität desselben angehörig, auf ihren ganz bestimmten Werth abgeschätzt werden kann. Das Gefühl für die genaue Zeitdauer einer Fermate ist ein Zeichen vorhandenen Sinnes für musikalische Architektonik, wie denn umgekehrt das zu lange oder — häufigere — zu kurze Halten derselben jenen Sinn im Hörer merklich beleidigt.

* * *

Ein lang andauernder Orgelpunkt, besonders wenn er in einer Chorcomposition durch den mächtigen Klang der Orgel verstärkt wird, hat etwas beängstigend Erhabenes. Es ist, als ob sämmtliche Stimmen, die bisher in freier Wechselwirkung die lebhafteste Thätigkeit entfaltet, plötzlich durch den Bann eines gewaltigen Naturereignisses gehemmt und in ihrem gesteigerten Bemühen, durch einmüthiges Zusammenstehen oder durch Flucht nach allen Seiten dem auf ihnen lastenden Drucke zu entgehen, nur um so mehr der sie alle bändigenden Gewalt mit Schaudern bewusst würden. Die ganze Grösse dieser eigenthümlichen Wirkung macht sich aber erst im Momente des Abbrechens des Orgelpunktes fühlbar, wie man eine drückende Last erst dann in ihrer ganzen Schwere empfindet, wenn sie von Einem genommen wird.

* *
*

Von einer Wirkung direkt entgegengesetzter Art ist eine sogenannte liegende Stimme begleitet, wenn sie, ein umgekehrter Orgelpunkt, in der höchsten Region ihren Sitz genommen hat. Wie ein erwärmender Sonnenstrahl dringt sie auf die übrigen Stimmen hinab, die sich nun auch dieser sanften Gewalt nicht scheu zu entziehen suchen, sondern, gleichsam

in andächtiger Sammlung zu ihr emporblickend, helles, freudiges Leben athmen.

Wie einfach sind doch die Mittel der Kunst, wie vielsagend ihre Wirkungen!

* * *

In vielen, namentlich Beethoven'schen Instrumentalcompositionen sind die Anfangsmotive von einer Einfachheit und scheinbaren Unbedeutendheit, dass man ihnen ihre Tiefe, d. h. musikalische Entwickelungsfähigkeit kaum ansehen würde, wenn man der bedeutenden, darauf gebauten, künstlerischen Schöpfungen unkundig wäre. Ich möchte annehmen, dass in solchen Fällen auch die schöpferische Arbeit des Componisten nicht mit der Erfindung des Motives begonnen habe, sondern dass der letzteren ein, wenn auch nicht deutlich zum Bewusstsein gekommenes, geistiges Hören und Ueberschauen des ganzen Gestaltungsreichthums des Motives vorangegangen sei, aus welchem sich das letztere allmählich in seiner prägnanten Urgestalt herausschälte. Die nun folgende, mit klarem Bewusstein ausgeführte Arbeit des Componisten wäre in diesem Falle eine analytische, wie sehr er auch selbst glauben möchte, synthetisch zu verfahren.

* * *

Ueberhaupt dürfte wohl jeder musikalische Schöpfungsakt auf ein solches geheimes inneres Musiciren zurückzuführen sein, und wie es bei dem chemischen Krystallisationsprocess einiger Salze nur eines unscheinbaren äusseren Anlasses, einer Berührung, Temperaturveränderung od. dergl. bedarf, um das in Ruhe befindliche formlose Element zu ganz bestimmten Formationen zu veranlassen, zu denen die Möglichkeit bereits in ihm vorhanden lag, so mag es wohl auch für den Componisten nur von einer momentanen Einwirkung abhängen, dass das unabsehbare motivische Material, welches ungeordnet in seinem musikalischen Geiste hin und her wogt, in wohlgegliederten Bildungen vor das Tageslicht seines Bewusstseins trete.

* * *

Den einzelnen Tonarten an sich einen bestimmt ausgeprägten Charakter zu vindiciren, scheint mir zu weit zu gehen. Man kann jeden musikalisch überhaupt darstellbaren Charakter in jeder Tonart eines bestimmten Tongeschlechtes zum Ausdruck bringen, wenn nur durch passende Erfindung für die Erreichung dieses Zweckes gesorgt wird. Dem musikalischen Gedanken, nicht der Tonart, kommt allein der Charakter zu. Diesem widerspricht nicht, dass

eine fertige Composition durch Transponiren in eine andere Tonart an ihrer Eigenthümlichkeit verliert, denn die Tonart gehört zu der conditio sine qua non des Gedankens, welcher dem Componisten in der Regel in einer bestimmten Tonart einfällt und daher von dieser nicht zu trennen ist. Weshalb sollte aber ein anderer Gedanke in einer anderen Tonart nicht denselben allgemeinen Charakter zum Ausdruck bringen können? Nur in ihrer Beziehung auf einander gewinnen die einzelnen Tonarten allerdings ein aus ihren harmonischen Verwandtschaftsverhältnissen resultirendes charakteristisches Gepräge, und es ist deshalb der Modulationsgang im Verlaufe eines grösseren Werkes für die Erzeugung einer bestimmten Gesammtstimmung von der erheblichsten Bedeutung.

II.

Niemand wird es in Abrede stellen können, dass das dilettantische Musiktreiben unserer Zeit allmählich einen Charakter angenommen hat, der der Würde der Kunst nicht mehr entspricht. Ich glaube den Kernpunkt dieser krankhaften Ausartung zu treffen, wenn ich sage, dass die Kunst von einem Zweck zu einem Mittel herabgesetzt worden ist. Die meisten unserer heutigen Musikbeflissenen benutzen ihre Fertigkeit nicht, um zu ihrer eigenen oder anderer Freude und Erbauung in die geheimnissvollen Tiefen der Kunst einzudringen, sondern vielmehr, um vermittelst der Kunst anderen zu zeigen, bis zu welchem Grad von Geschicklichkeit sie es auf ihrem Instrumente gebracht haben. Mit anderen Worten: sie musiciren nicht, um sich mit der Kunst vertraut zu machen, sondern sie benutzen, d. h. missbrauchen die Kunst, um andere mit ihrem Musiciren bekannt zu machen. Die Folge dieses eitlen Vormusicirens für die Weiterentwickelung der Kunst ist leicht abzusehen. Indem nämlich nur solche Compositionen zum Studium ausersehen werden, welche,

wie der darauf bezügliche Kunstausdruck lautet, etwas „machen“, deren innerer Werth jedoch in den meisten Fällen im umgekehrten Verhältniss zur äusseren Wirkung steht, sehen sich auch die Componisten, wenn sie nicht den Muth besitzen, einer solchen Geschmacksrichtung entgegenzutreten, gezwungen, bei der Ausarbeitung ihrer Stücke der äusseren Wirkung ihre Hauptaufmerksamkeit angedeihen zu lassen, d. h. die sonstige Reinheit ihrer Intentionen durch jene, wenn sie einen gewissen Grad überschreitet, unkünstlerische Rücksicht beständig zu verunreinigen. Dass solche Verhältnisse, wenn sie weiter um sich greifen, den Ruin der Kunst herbeiführen müssen, bedarf keiner weiteren Nachweisung. Nicht die Kunst, sondern die grössere oder geringere Leistungsfähigkeit der Künstler ist es denn auch, welche das musikalische Interesse heutzutage vorzugsweise absorbirt. Ist es doch schon so weit gekommen, dass ein grosser Theil des Publikums eingèstandenermassen Musikaufführungen hauptsächlich nur besucht, um gewisse Solisten sehen und bewundern zu können — wovon man sich in den Unterhaltungen nach den Concerten und Opernaufführungen überzeugen kann — und dass Concertdirektionen, welche auf die Mitwirkung von Solisten verzichten wollten, unfehlbar Bankerott machen müssten. Und nun vollends für die keuscheste aller Musikgattungen, für die Kammermusik, insbesondere das Streichquartett, fehlt es den meisten

an jedem lebendigen Interesse, weil eben hier das Persönliche der Reproducirenden gänzlich in den Hintergrund tritt, das Kunstwerk allein die volle Theilnahme des Hörers in Anspruch nimmt. — Einen grossen Theil der Verantwortung dieser Zustände trägt die immer mehr um sich greifende Sucht, das Klavierspiel zu erlernen, indem das Klavier als das einzige, allen Musikgattungen unter gewissen Beschränkungen zugängliche und daher in der Litteratur der neuesten Zeit am reichsten bedachte Soloinstrument angesehen werden muss. Die Erziehung einer tüchtigen Geigergeneration unter den Dilettanten sowie die grundsätzliche Hinzuziehung der nothwendigsten theoretischen Grundgesetze bei jeder musikalischen Unterweisung dürfte das geeignetste Mittel sein, das gesammte Musiktreiben wieder in gesundere Bahnen einzulenken.

* * *

Diejenigen, welche im Begriffe stehen, ein Instrument zu erlernen, sollten immer eingedenk sein, dass es nicht sowohl darauf ankommt, einen möglichst hohen Grad der Technik zu erreichen, als vielmehr auf jeder Stufe derselben eine möglichst harmonische Ausbildung nach jeder Seite des Spiels hin. Es versteht sich zwar von selbst, dass eine firme Technik immer als die unerlässliche Grundlage jeder Kunstleistung

anzusehen ist, eine gleiche Anerkennung fordert aber der Satz, dass eine Erweiterung der Technik ohne Zweck ist, so lange ihr noch nicht eine entsprechende allgemein musikalische Ausbildung zur Seite steht. Wer möchte nicht lieber ein einfacheres Stück mit Verständniss und Ausdruck vorgetragen hören, als ein schwierigeres, wenn es sozusagen nur aus den Fingern kommt? Der Endzweck jeder reproduktiven Leistung ist doch der künstlerische Genuss und nicht die Befriedigung der Eitelkeit? Diese einfache Ueberzeugung scheint aber den meisten heutzutage grosse Schwierigkeiten zu verursachen.

* *
*

Das Verständniss und die Liebe zu einer Composition werden nicht ohne günstigen Einfluss auf den Vortrag bleiben und mancher aus der überzeugungstreuen Hingabe an das Stück hervorgehende feinere Zug wird dem Vortrag einen Reiz verleihen, der sogar für eine etwa unzureichende Technik bis zu einem gewissen Grade zu entschädigen vermag, wohingegen die vollkommenste technische Beherrschung eines Tonstückes einen Mangel an musikalischer Hingabe nie wird verdecken können.

* *
*

Das Hauptgeheimniss eines guten Vortrags liegt in der Kunst der Anwendung des sogenannten Rubato's, worunter ich in diesem Falle nicht sowohl die grösseren, allen als solche vernehmbaren Modifikationen des Tempo's verstehe, als vielmehr die unablässig anzubringenden, fast unmerklich wirkenden kleinen Bevorzugungen eines Tones auf Kosten eines anderen in Bezug auf seine Zeitdauer oder Klangstärke. Erst bei dieser individuellen Behandlung wird den einzelnen Phrasen, ja den einzelnen Tönen die Zunge gelöst und sie werden zu beredten Verkünderinnen dessen, was den Componisten im Innersten bewegte. In dem Besitze dieses Geheimnisses, welches nur auf Grund der genauesten Formkenntniss sich dem Spieler offenbart, besteht eigentlich die Eigenschaft, welche der Musiker mit dem Ausdruck „musikalisch" zu bezeichnen pflegt.

* * *

Dass aus den Conservatorien verhältnissmässig wenig bedeutende Künstler hervorgegangen sind, darf nicht, wie es geschehen ist, als Beweis gegen die Zweckmässigkeit derselben angeführt werden. Denn ihr eigentlicher Zweck kann billigerweise nur gesetzt werden in eine möglichste Verallgemeinerung gediegenen musikalischen Könnens und Wissens und in eine diesem Zwecke dienende Erziehung eines tüch-

tigen Lehrerstandes. Für die Ausbildung einzelner besonders hervorragender Talente wird sich der Privatunterricht immer als das Angemessenere erweisen, und da man in der richtigen Erkenntniss dieses Verhältnisses von jeher seine Massnahmen getroffen hat, so erklärt sich hieraus zur Genüge die oben berührte, von vielen missdeutete Thatsache.

* * *

Es ist überhaupt nur bis zu einem gewissen Grade richtig, in Sachen der Kunst die Tüchtigkeit eines Lehrers oder eines Lehrverfahrens nach ihren Erfolgen zu bemessen, da bei der Beurtheilung eines Künstlers zuerst sein Talent und erst in zweiter Linie die Art seiner Ausbildung in Frage kommt. Es ist wohl denkbar und ermangelt nicht der Beispiele, dass ein wirkliches Talent ohne jeden oder bei nur sehr mangelhaftem Unterricht zur, wenn auch nicht höchstmöglichen Entwickelung seiner Fähigkeiten gelangt, dass aber ein Lehrer, und sei er der beste der Welt, die Talentlosigkeit zum Talent umschaffen könne, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Wieviele Lehrer, namentlich des Gesanges, verdanken ihren Ruf nur dem glücklichen Zufall, der ihnen Talente zuführte, die später unter der unschuldigen Flagge ihrer „Lehrmethode“ die glänzendsten Triumphe davontrugen!

Hier fällt mir eine vor Kurzem in einer Zeitung angekündigte Klavierschule ein, zu deren Empfehlung der Verleger anführte, dass nach ihr die beiden Rubinstein's unterrichtet worden seien. Du grosser Gott, was soll das werden, wenn in zwanzig Jahren die Rubinsteine auf allen Strassen herumliegen!

* * *

Die Unterweisung in den theoretischen Grundgesetzen der Musik kann deshalb nicht frühzeitig genug begonnen werden, weil es weniger darauf ankommt, diese Gesetze überhaupt kennen zu lernen — wozu es nur eines geringen Zeitaufwandes bedarf — als vielmehr sie in ihrer in der Natur der musikalischen Kunst begründeten Nothwendigkeit und Selbstverständlichkeit zu begreifen. Namentlich muss es für einen mit musikalischer Erfindung Begabten die vornehmlichste Aufgabe sein, sich von früh an das allen echten Kunstwerken Gemeinsame durch Abstraktion zu deutlichem Bewusstsein zu bringen.

* * *

Ein Musiklehrer steht seinem Schüler gegenüber wie ein praktischer Arzt seinem Patienten und in

demselben Grade von Verantwortlichkeit. Beide behandeln nämlich ihre Anbefohlenen, nachdem sie ihre Schwächen erkannt, mit den Mitteln, welche ihnen die Regeln ihrer Kunst an die Hand geben. Ob dieselben aber anschlagen und das gewünschte Resultat herbeiführen, das hängt wie hier von der Natur des Patienten, so dort von dem Talent des Schülers ab.

* * *

Das Auftauchen immer neuer „Methoden“ zur Erlernung eines musikalischen Instrumentes muss nach und nach zu der Ueberzeugung führen, dass es eine alle und alles umfassende Methode hier nicht geben kann. Dasjenige, was jeder ohne Unterschied lernen muss und kann, ist so einfach und klar, dass es jedem Kenner seines Faches ausser Zweifel steht und einer Methode nicht bedarf. Alles Uebrige aber hat sich nach den individuellen physischen und geistigen Beschaffenheiten der einzelnen Schüler zu richten und lässt sich nicht in den Rahmen einer allgemeinen Methode einspannen. Ein tüchtiger Musiker, der überhaupt mit pädagogischem Geschick begabt ist, bedarf keiner allgemeinen Methode.

* * *

Wer aus Lehrbüchern der Composition componiren lernen will, der lasse es lieber ganz bleiben. Dergleichen Werke können nur das schon vorhandene, aber noch instinktive, lückenhafte und ungeordnete Wissen und Können eines mit Compositionstalent Begabten zu deutlichem Bewusstsein führen, ergänzen und in Ordnung bringen und dadurch allerdings sehr wohlthätig auf die Entwickelung des Schülers einwirken, indem sie ihn über die Kräfte, welche ihm die Natur verliehen, überhaupt aufklären und ihm zugleich die Richtung vorzeichnen, nach welcher er sie hauptsächlich zu bethätigen und zu stählen habe, um sie den höheren künstlerischen Aufgaben gewachsen zu machen. Mehr jedoch kann ein Lehrbuch der Composition ehrlicherweise nicht leisten wollen.

* * *

Mit Recht beklagen sich die Musiklehrer über das Angreifende ihres Berufes, der sie täglich, ja stündlich eine Reihe klassischer Meisterwerke, durch Fehler aller Art entstellt, anzuhören zwingt. Nun denke man sich aber den Fall, dass alle jene Meisterwerke der Kunst in höchster Vollendung vorgetragen würden und ihre volle mögliche Wirkung auf den armen Musiklehrer ausübten: würde er nicht einem solchen Massenmusikgenuss mit allen seinen Affektionen für

Körper und Geist nothwendig erliegen müssen? Getröste man sich daher des kleineren Uebels, in dem Bewusstsein, dem grösseren dadurch sicher aus dem Wege zu gehen.

* * *

Eine sehr störende Zugabe in manchen neueren Ausgaben klassischer Klaviercompositionen ist die Ueberhäufung derselben mit Vortrags- und Fingersatzbezeichnungen, einmal, weil dadurch dem Spieler jede Selbständigkeit von vornherein abgeschnitten wird und ferner, weil auch die beste Bezeichnung ihren individuellen Charakter nicht wird verleugnen können und demgemäss, besonders bezüglich des Fingersatzes, vielfältige Modifikationen sich wird gefallen lassen müssen. Ganz verwerflich aber ist die von einigen bedeutenden Virtuosen eingeführte Mode, Werke verstorbener Componisten nicht nur für ihren eigenen Gebrauch effektvoller zu „bearbeiten", sondern auch diese „Bearbeitungen" drucken zu lassen, ohne ihre Zuthaten als solche zu kennzeichnen. „Verbrillantisiren" nennen sie selbst diese saubere Thätigkeit.

* * *

In neueren Ausgaben älterer Klavierwerke findet man häufig Stellen, welche dem beschränkteren Um-

fang der älteren Instrumente zufolge nicht zu ihrer vollen extensiven Enfaltung hatten gelangen können, dem heutigen Umfang der Instrumente entsprechend umgeändert und ihnen damit erst die vom Componisten eigentlich beabsichtigte Fassung verliehen. So wenig ich diese Massnahmen, bei aller sonstigen, der Integrität jener Werke schuldigen Pietät im Allgemeinen anfechten möchte, so ist doch nach meiner Meinung ein Unterschied hierbei wohl zu beachten. Falls nämlich die vom Componisten nothgedrungen vorgenommenen Modifikationen nur in der Verlegung einiger Töne in die höhere oder tiefere Oktave oder in der Weglassung einer erwarteten höheren oder tieferen Oktavverdoppelung bestehen, so ist gegen eine entsprechende Veränderung im Sinne unserer heutigen Klaviatur nicht das mindeste Bedenken vorzubringen. Sobald aber durch jene Modifikationen die Stelle melodisch oder harmonisch (der Rhythmus kann hierbei nicht in Betracht kommen) alterirt erscheint — wobei bisweilen ein neuer, unerwarteter Reiz zu Tage getreten ist — muss gegen jede Veränderung Verwahrung eingelegt werden. Die Beethoven'schen Sonaten bieten für beide Fälle eine Reihe von Beispielen, die man nach diesem Gesichtspunkt hin prüfen möge.

* *
*

Die schlimmsten Druckfehler sind nicht die den Sinn einer Stelle gänzlich aufhebenden, sondern die einen schiefen Sinn erzeugenden, weil sie von der Mehrheit der Leser nicht als solche erkannt werden. Dies gilt wie von den Werken der Litteratur, so auch von denen der Musik.

* *
*

Die Uebertreibung des Tempo's eines Allegrosatzes kann man sich noch eher gefallen lassen, als die Verschleppung eines langsamen Stückes, weil bei dieser letzteren die Gefahr nahe liegt, dass die Erkenntniss der Zusammengehörigkeit der zu einer Einheit verbundenen Theile erschwert, ja unmöglich gemacht werde, so dass man z. B., am Ende einer breit ausgesponnenen Cantilene angelangt, sich des Anfangs und eigentlichen Verlaufs derselben nicht mehr mit der nothwendigen Deutlichkeit zu erinnern weiss. Wie, wenn man ein Gemälde in allzu grosser Nähe betrachtet, die einzelnen Theile desselben vermöge ihrer allzu aufdringlichen Deutlichkeit einen Totaleindruck nicht aufkommen lassen, so ist dasselbe bei einem zu langsam (also in der Vergrösserung) vorgetragenen Tonstücke der Fall, und umsomehr, als hier die Apperception eine successive und die früheren Eindrücke daher, je weiter sie in der Zeit

zurückliegen, um so leichter dem Gedächtniss entschwinden werden.

* * *

In einer anderen, zutreffenderen Beziehung lässt sich der soeben angeführte Vergleich mit einem, der sich ein Gemälde in allzu grosser Nähe betrachtet, auf den Dirigenten eines Orchesters anwenden, indem für diesen auch der gleichzeitige Eindruck aller von den verschiedenen Instrumenten ausgeführten Stimmen wegen der für seinen Standort nicht erfolgenden Verschmelzung der einzelnen Klangfarben nicht der richtige sein kann. Die Bezeichnung „Klangfarbe“ zeigt sich in diesem Zusammenhange in ihrer prägnantesten Bedeutung.

* * *

Wie der praktische Musikunterricht die Fühlung mit der Theorie nie gänzlich aufgeben soll, so muss auch umgekehrt die eigentliche theoretische Unterweisung, wo es irgend angeht, sich in deutliche Beziehungen zu dem „goldenen Baume“ der lebendigen Kunst zu setzen suchen, damit nicht etwa der Irrthum entstehe, als seien Theorie und Praxis in der Musik zwei ganz getrennte Disciplinen, von denen

nur die letztere eines ernstlichen Poussirens sich verlohne, jene dagegen nur als die eigentlich überflüssige Anstandsdame derselben mit in den Kauf zu nehmen sei.

* * *

Ein Hauptbestreben des Schülers muss es sein, sich zur bewussten Selbständigkeit hindurchzuarbeiten, denn eines Tages hört der Unterricht auf. Wie viele stehen aber rathlos da, sobald sie aus der leitenden Hand des Lehrers entlassen werden!

* * *

Sollten gewisse junge Leute etwa befürchten, dass, wenn sie zu gar nichts Anderem taugen, sie vielleicht auch zum Musiker nicht geboren seien, so haben sie vollständig Recht darin.

* * *

Neben dem Mangel an Legato macht sich in dem Vortrag einer Instrumentalcantilene bei Klavierspielern häufig ein Fehler entgegengesetzter Art bemerkbar, der des Liegenlassens eines Tones, nachdem der folgende bereits angeschlagen, wodurch das Spiel einen klebrigen Charakter erhält. Den richtigen

Massstab des Vortrags gewinnt man, auch in dieser Beziehung, wenn man sich die Cantilene vollendet gesungen vorstellt. Denn wie könnte ein Sänger einen Ton noch aushalten, wenn er den folgenden bereits intonirt? Die dem Sänger unbekannte Schwierigkeit liegt für den Spieler eben in der Spaltung des Ausführungsorganes in fünf Theile und würde nicht existiren, wenn man im Stande wäre, mit Einem Finger alle Bindungen auszuführen.

* * *

Nicht die Bequemlichkeit ist das Kriterium des richtigen Fingersatzes einer Stelle, sondern die durch ihn gewährte Möglichkeit ihrer richtigen Phrasirung.

* * *

Das ungemein wohlthuende und anregende Gefühl stetigen geistigen Fortschreitens kann vielleicht bei keinem Studium lebhafter empfunden werden, als bei dem des Spiels eines der musikalischen Hauptinstrumente, weil hier nach jedem, auch dem geringsten, zurückgelegten Schritte eine Composition ausfindig zu machen ist, an welcher, gleichwie in einem Spiegel, der Fortschritt erkannt und controlirt werden kann.

* * *

Zur Markirung grösserer Etappen der fortschreitenden Entwickelung haben die Klavierspieler an den Sonaten Ludwig van Beethoven's ein zugleich im höchsten Sinne dankbares und bis zu jeder Grenze reichendes Mittel. Diese Werke sollten überhaupt den rothen Faden jedes auf wirkliche künstlerische Ausbildung bedachten Klavierunterrichtes bilden.

* * *

Mit dem Spielen von Etüden, Fingerübungen u. dergl. erfüllt man erst dann den beabsichtigten Zweck, wenn man sie technisch völlig beherrscht. Die meisten studiren aber nur so lange daran, bis sie ihrer eben Herr geworden, um sie dann für immer wieder aus der Hand zu legen.

* * *

Technisch schwierige Stellen klassischer Compositionen dürfen nicht dazu benutzt werden, eine gewisse Schwierigkeit an ihnen erst zu erlernen, wenn nicht die ganze Frische und Unmittelbarkeit der Composition dabei verloren gehen soll. Es müssen vielmehr entsprechende Vorübungen erfunden werden, nach deren gründlicher Ueberwindung die Einstu-

dirung solcher Stellen nur verhältnissmässig kurze Zeit in Anspruch nehmen darf. Dieses eigene Erfinden analoger Schwierigkeiten wie das Uebertragen einer bestimmten technischen Formation auf andere Verhältnisse (Tonarten, Lagen, Anschlagsarten) ist überhaupt als eine der fruchtbringendsten Thätigkeiten des angehenden Virtuosen zu betrachten.

* * *

Das Begleiten ist eine Aufgabe, welcher sich jeder Klavierspieler so oft als nur immer möglich unterziehen sollte, denn es ist im höchsten Grade bildend und genussreich zugleich, die kleinsten individuellen Intentionen des Solisten im Moment zu erfassen und durch die Begleitung in einer Weise gewissermassen zu bestätigen, dass dem Hörer wie auf eine Verabredung zu geschehen scheint, was doch nur das Resultat augenblicklichster Accomodation ist.

* * *

Die Veranstalter neuer Ausgaben älterer Werke pflegen der Raumersparniss halber bisweilen kürzere Perioden, welche unverändert zweimal hintereinander vorkommen, nur einmal abzudrucken und mit einem

Wiederholungszeichen zu versehen. Das ist ein schlechter Gebrauch, weil es Spieler geben wird, die das Wiederholungszeichen ignoriren, was aber hier nicht, wie bei den Wiederholungen ganzer Theile, allenfalls hingehen kann, sondern der periodischen Gliederung wegen schlechterdings unzulässig ist.

* * *

Die Klavierwerke Mozart's setzen eine musikalische Reife des Spielers voraus, die mit dem Besitze der äusserlich dazu erforderlichen Technik noch lange nicht verbunden zu sein pflegt. Sie dürfen daher, wenn sie in ihrem inneren Wesen nicht verkannt werden sollen, erst auf einer höheren Stufe des technischen Könnens dem Schüler in die Hand gegeben werden.

* * *

Das Unterrichten ist vielleicht noch bildender als das Unterrichtetwerden, und in dieser Selbstbildung hauptsächlich liegt für den Lehrer das Aequivalent seiner aufgewandten Arbeit.

* * *

Von allen Instrumenten gewährt, bei concertmässiger Behandlung, das Klavier wegen der Vielseitigkeit seiner Ausdrucksmittel die meiste Aussicht auf wirklich künstlerische Resultate. Nächst ihm die Violine, indem sie zwar an Vielseitigkeit des Ausdrucks das Klavier nicht erreicht, an Intensität desselben jedoch jenes übertrifft. Dazu kommt, dass die Violine, deren eigentlich glänzende Wirkung erst auf der E-Seite beginnt, zu dem dominirenden Instrument par excellence bestimmt zu sein scheint. Weniger günstig erweist sich einer durch ein längeres Stück hindurchgeführten obligaten Behandlung das Violoncell, theils weil ihm seiner grösseren Verhältnisse wegen die enorme Beweglichkeit der Violine bei Wahrung der Schönheit des Tones abgeht, theils weil es in seiner wirkungsvollsten Lage durch die hinzutretenden Stimmen der Begleitung leicht verdeckt erscheint. Endlich sind sämmtliche übrigen Instrumente zu arm an Modulationsfähigkeit, um auf die Dauer ihren Reiz nicht zu verlieren. Eine übersichtliche Prüfung der vorhandenen Concertlitteratur dürfte zu dem Gesagten leicht einen praktischen Beleg an die Hand geben.

* * *

Den fortgesetzten Bemühungen der heutigen Instrumentenbauer, den Ton der Klaviere mehr und

mehr zu verstärken, müsste unter Anderem auch deshalb ein Ziel gesteckt werden, weil die Streichinstrumente, deren Tonstärke man zwar auch zu vergrössern strebt, in diesem Punkte mit dem Klavier nicht gleichen Schritt zu halten vermögen und damit die gesammte klassische Kammermusik bezüglich der Ausführung in eine problematische Stellung geräth. Der Hauptgrund gegen jene „Verbesserung" liegt jedoch in der damit Hand in Hand gehenden Verdrängung des eigentlichen Klavierstils, indem die erhöhte Klangfülle des Instrumentes im Verein mit seiner Fähigkeit zu polyphonen Gestaltungen nur allzu leicht zu dem Irrthum verleitet, der Klavierstil komme seiner eigentlichen Bestimmung um so näher, je mehr er sich in seiner Wirkung der des orchestralen Klangkörpers anzunähern trachte.

* *
*

Man hat die in gewissem Sinne nicht zu bestreitende Behauptung aufgestellt, der Componist sei gegen die in anderen Künsten producirenden Künstler insofern im Nachtheil, als diese für ihre Produkte die Vorbilder in der Natur gegeben vorfänden, während jener ohne jeden äusseren Anhalt ganz aus seinem Inneren heraus schaffen müsse. Dies kann jedoch nur so verstanden werden, dass der schaffende

Menschengeist im Allgemeinen bei der Entwickelung der musikalischen Kunst auf jene Schwierigkeit gestossen sei, welche ihr natürlich wesentlich hemmend in den Weg trat. Daher auch, wie die Geschichte der Künste lehrt, die Musik die jüngste, die am spätesten zur Vollendung gelangte derselben ist. Ganz abgeschmackt wäre es jedoch, wollte daraus ein einzelner Componist heutzutage eine höhere Werthstellung seiner schaffenden Thätigkeit im Vergleich zu derjenigen anderer Künstler abzuleiten suchen. Die Musik ist heute eine so allseitig ausgebildete, bis in die feinsten Nuancen des Ausdrucks ausgearbeitete Sprache, wie diejenige der Dichter, und wie letztere für diese „dichtet und denkt“, so „componirt und denkt“ die Musik heute für die Componisten, die daher die vorhandenen universellen Ausdrucksmittel nur für ihre Zwecke zu verwerthen haben.

* * *

Es ist unbillig, ja sogar unsinnig, von jedem neueren Componisten zu verlangen, dass er nicht nur nach Form und Inhalt, sondern auch in Beziehung auf seinen ästhetischen Standpunkt der Kunst gegenüber durchaus originell sein solle. Diese Ansicht scheint der Verfasser eines kürzlich in einer Musikzeitung enthaltenen Artikels zu vertreten, indem er

im tadelnden Sinne die Bemerkung machte, dass die besten heutigen Compositionen im günstigsten Falle doch nur Beethoven'sch seien. Ist es denn so unnatürlich, dass das Schaffen eines so grossen Componisten von solcher Nachwirkung auf mehrere Generationen begleitet ist, und wäre es nicht vielmehr ein bedenkliches Zeichen für die Bedeutung jenes Meisters, wenn wir heute schon wieder bei einem neuen Kunstideal angelangt wären? Schaffen wir also nur immer in seinem Geiste weiter und befestigen wir zunächst diesen Standpunkt im Ganzen, wie sehr auch im Einzelnen Fortschritte sich von selbst ergeben mögen. Die Zeit wird schon den Mann herbeibringen, der im Besitze aller inzwischen gewonnenen Kunstmittel und mit genialer Kraft ausgestattet, die bis dahin vereinzelt aufgetauchten Fortschrittsmomente zusammenzufassen und dadurch einen höheren Standpunkt der Kunstentwickelung herbeizuführen bestimmt ist. Dazu gehört aber ein längerer Zeitraum, als die fünfzig Jahre, die seit dem Tode Beethoven's verstrichen.

* * *

Dass das Genie allein das Recht habe, die durch die hergebrachten Regeln auferlegten Schranken zu durchbrechen, ist eine allgemein anerkannte Wahrheit. Umsomehr muss es befremden, wenn, wie es

heute oft geschieht, Leute von blossem Talente, welche sich bescheiden sollten, in den gewohnten Bahnen Anerkennenswerthes zu leisten, aus falsch angewandtem Originalitätstrieb sich gerade an das Aussergewöhnliche grosser Künstler anklammern und dasjenige, wozu jene nur ihr Genie berechtigte, zur Richtschnur ihres eigenen Schaffens zu erheben suchen. Die Gesetze der Kunst sind nicht der Willkür einzelner entsprossen, sondern aus andauernder Arbeit vieler Generationen hervorgegangen und deshalb auch nicht durch die Willkür eines Einzelnen umzustossen, sondern ebenfalls wieder durch die continuirliche Arbeit vieler allmählich umzubilden. Wie es einen Genius der Sprache giebt, dessen geheimnissvolles Walten sich jeder Untersuchung entzieht, so vollziehen sich auch die Umwandlungen in den Gesetzen der Kunst gleichsam hinter der Scene, und es wäre ein Aus der Rolle-Fallen der einzelnen Acteurs und ein unberechtigtes Eingreifen in die Machtbefugnisse des Regisseurs, als welches eben der Genius der Kunst ist, wenn sie auf eigene Hand den Gesetzen derselben Gewalt anthun wollten. Mögen sie es immerhin thun — aber auf ihre eigene Gefahr. Und hierin liegt die Rechtfertigung des Genies. Wer, wie dieses, durch die übermässige Energie und Intensität seiner Gedanken bisweilen zur Durchbrechung der Form getrieben wird, der mag immerhin diesen festen Boden verlassen, die erhöhte

Eindringlichkeit seiner Sprache in solchen Momenten wird den Gedanken an die verlassene Form gar nicht aufkommen lassen. Wer jedoch, ohne Genie zu sein, d. h. ohne einer unabweisbaren inneren Nothwendigkeit zu gehorchen, sich in jene Gefahr begiebt, muss nothwendig darin umkommen. Das Genie ist eben eine der Ausstrahlungen des Genius der Kunst selbst, während das gewöhnliche Talent demselben mehr oder weniger fern steht.

* *
*

Das mangelhafte Verständniss und die daraus hervorgehende Geringschätzung, welche man bisweilen von Seiten eines bedeutenden Componisten den Werken eines anderen entgegengebracht sieht, braucht nicht immer auf Neid und absichtsvolles Missverstehen zurückgeführt zu werden, sondern ist häufig nur eine Folge der Verschiedenheit ihrer beiderseitigen Individualitäten. Verständniss und Anerkennung kann ich ohne Weiteres nur denjenigen Erscheinungen entgegenbringen, welche, eine verwandte Seite in mir berührend, mir dadurch zugleich einen Massstab der Vergleichung an die Hand geben. Zwei scharf abgegrenzte Künstlerindividualitäten gleichen jedoch zwei excentrischen Kreisen: ihre Bahnen sind von Grund aus verschieden und schliessen jede parallelisirende Beziehung von vornherein aus.

In ähnlichem Sinne würde man vielleicht das Epigonenthum durch eine Reihe concentrischer Kreise symbolisiren können.

* * *

Das Feuer der Begeisterung ist zum künstlerischen Schaffen unerlässlich. Ohne die regulirende Thätigkeit des Verstandes wird aber nie ein Kunstwerk zu Stande kommen.

* * *

Man überschätze nicht den Werth der ersten Eingebung beim Componiren, sondern in der wohlbegründeten Ueberzeugung, dass die Gestalt des Grundmotivs von entscheidender Bedeutung für die ganze nachfolgende Entwickelung ist, versäume man nicht, es der strengsten Kritik und unter Umständen einer wesentlichen Umgestaltung zu unterziehen. Hierin ist Beethoven ein interessantes und nachahmenswerthes Vorbild.

* * *

Unklarheit ist noch nicht Tiefe, sondern streut im günstigen Falle nur Sand in die Augen. Wem ernstlich daran gelegen ist, in seiner wahren Be-

schaffenheit erkannt zu werden, der wird grundsätzlich alle zweideutigen Elemente von der Hand weisen.

* *
*

Eine Schwäche mancher Componisten liegt in ihrer Gewohnheit allzuhäufiger Cadenzirungen. Ihnen fehlt offenbar die Kraft der Phantasie, sich längere Zeit in freiem Fluge zu erhalten, und sie bedürfen dieser häufigen cadenzirenden Niedergänge, um den festen Boden unter den Füssen nicht gänzlich zu verlieren. Das Gefühl des Hörers bei einem derartigen Stück möchte ich dem eines Passagiers eines alle fünf Minuten anhaltenden Eisenbahnzuges vergleichen.

* *
*

Manche Compositionen würden einen günstigeren Eindruck hinterlassen, wenn ihr äusseres Gewand ihrem inneren Gehalte angemessener wäre, d. h. wenn die Mittel der Ausführung der Bedeutung der musikalischen Gedanken entsprechender gewählt oder dem einmal gewählten Ausdrucksapparat ein ihm entsprechenderer musikalischer Inhalt anvertraut worden wäre. Breite sinfonische Gedanken von einem Streichquartett vorgetragen zu hören, ist ebenso unerquick-

lich, als sich eine Sinfonie von einem Orchester vorspielen zu lassen, deren Inhalt für ein Klavierstück zu vier Händen eben hinreichend gewesen wäre. Die Harmonie der äusseren und inneren Gestaltung dagegen verleiht auch dem Unbedeutenderen einen sicheren Reiz.

* *
*

Das Nonum prematur in annum des Horaz ist in der musikalischen Kunst besonders beachtenswerth. Weil die Musik, abweichend von den übrigen Künsten, eine wesentlich pathologische Wirkung auf den Geniessenden ausübt, so ist hier eine Trübung des Urtheils am leichtesten zu befürchten und ein objektiver Standpunkt erst nach längerem Zeitraum durch allmähliche Emancipation von dem sinnlichen Eindruck zu gewinnen.

* *
*

Eine höchst verwerfliche Componistenmanier besteht darin, dem Hörer, nachdem er geraume Zeit hindurch gelangweilt worden, schliesslich durch eine wirklich schöne und ergreifende Stelle eine Entschädigung anzubieten. Diese Manier ist ganz probat, indem nämlich neun von zehn der Zuhörer, sollten sie nicht überhaupt über dem Schluss das Vorangegangene

vergessen haben, sich am Ende weiss machen werden, sie hätten sich getäuscht, das Frühere könne unmöglich so langweilig sein, wie es ihnen vorgekommen, ein wiederholtes Anhören werde sie gewiss eines Besseren belehren. Aber auch bei Wiederholungen pflegt das Experiment Stich zu halten: immer auf's Neue unterzieht sich das Publikum jener Langenweile, immer auf's Neue aber bittet es am Schlusse entzückt dem Componisten sein Unrecht ab. Das ist, wie gesagt, eine höchst verwerfliche Manier, ja, es ist eigentlich ein mit klarer Berechnung ausgeführter Betrug, der sich auf die Thatsache stützt, dass ein gegenwärtiger angenehmer Eindruck und dauere er auch nur ein paar Minuten, ein zehnfach so langes Unbehagen, sofern es vergangen, aufzuwiegen im Stande ist.

* * *

Umgekehrt geschieht mancher vortrefflichen Composition oder Reproduktion, welche, oft aus sehr begreiflichen Gründen, ohne geräuschvollen „Effekt" zu Ende geht, von Seiten des Publikums durch Unterlassung des Beifalls grosses Unrecht. Daher das Hauptaugenmerk der Opernsänger und vieler Operncomponisten auf glänzende „Abgänge" gerichtet ist, denen dann die ebenso störenden Hervorrufe

auf dem Fusse zu folgen pflegen, mögen auch sonst die Leistungen von hervorragender Mittelmässigkeit gewesen sein.

* * *

Es bleibt immer ein missliches und selten zu einem guten Ende führendes Unternehmen, an eine bereits abgeschlossene Composition nochmals die bessernde Hand anzulegen, um sie einer wesentlichen Umarbeitung zu unterziehen. Mögen die der ersten Anlage anhaftenden Uebelstände, wenn auch unter mancherlei Opfern, dadurch beseitigt werden, so werden nur zu gewiss andere zu Tage treten, die einen ähnlichen Umarbeitungsprocess mit vermuthlich ähnlichem Ausgang zur Folge haben. Nur solange ein Organismus im Fluss begriffen ist, folgt er willig der Willkür seines Schöpfers, sobald die Form erstarrt, gewinnt sie eine Widerstandsfähigkeit, gegen die sich selbst der schöpferische Wille bis zu einem gewissen Grade ohnmächtig erweist. Hieraus erhellt die eminente Schwierigkeit für den schaffenden Künstler, auch im höchsten Momente der Begeisterung den klar prüfenden Blick einer nüchternen Kritik sich nicht entkommen zu lassen.

* * *

Eine fertige Composition wiegt hundert der herrlichsten Anfänge auf.

Das Anfangen ist leicht, das Fertigwerden ist das Kunststück.

* *
*

Der ganz besondere Werth, der heute von vielen Componisten auf die Instrumentation ihrer Werke gelegt wird, wie auch die Manier der Recensenten, die Art der Instrumentirung einer Composition in ganz aparter Weise zu besprechen, lassen weder den Gedankenreichthum jener noch den kritischen Beruf dieser in vortheilhaftem Lichte erscheinen. Eigentlich müsste, falls es sich nicht etwa um Unterrichtszwecke handelt, jene Frage gar nicht erörtert zu werden brauchen. Wem fiele es ein, eine Beethoven'sche Sinfonie einseitig auf ihr instrumentales Gewand hin zu untersuchen, wer fühlte dabei nicht sogleich, dass er diese geistige Lostrennung der Instrumentation von dem Tonkörper ebenso wenig vollziehen könne wie der Jude Shylock seinem Schuldner Antonio ein Pfund Fleisch ausschneiden konnte, ohne einen Tropfen Blutes zu vergiessen? Der Grad der gesonderten Aufmerksamkeit, welche die Instrumentation einer Composition erregt, wird im Allgemeinen mit der Bedeutung und Energie ihrer Gedanken in umgekehrtem Verhältniss stehen. Den Gedanken-

mangel zu verbergen ist daher freilich die der effektvollen instrumentalen Darstellung zugewendete Sorgfalt ein nicht genug zu empfehlendes Mittel.

* * *

Die allgemeine Vortragsbezeichnung eines Stückes kann vom Componisten nicht vorsichtig genug ausgewählt werden, damit nicht entweder die Bezeichnung hinter dem Charakter des Stückes oder dieser hinter jener zurückbleibe. Einer dem charakteristischen Inhalt eines Stückes gegenüber besonders treffend und erschöpfend gewählten Vortragsbezeichnung ist in vielen Fällen die Richtigkeit der Auffassung hauptsächlich mit zuzuschreiben, während eine Incongruenz in dieser Beziehung, wenn sie gross ist, geradezu komisch wirken kann, wie wenn z. B. ein Componist einem freundlich harmlosen Stückchen die Vorschrift hinzufügen wollte: „Mit der grössten Leidenschaft zu spielen“ u. dergl.

* * *

Unter der Meisterschaft in der produktiven Kunst möchte ich den Besitz dreier Dinge verstehen: der Kenntniss sämmtlicher Mittel, der Fähigkeit und

Sicherheit ihres Gebrauchs und des richtigen Instinktes, sich in der Wahl derselben nicht zu vergreifen.

* *
*

Geniale Begabung kann für sich allein ebenso wenig zu vollendeten Kunstwerken führen, wie eine, wenn auch noch so hohe und vielseitige technische Kunstbildung. Wie selten die vollkommenste Vereinigung beider und wie verschiedenartig die Möglichkeiten ihrer Vermischung, das ist ein interessanter Gesichtspunkt bei der Betrachtung der einzelnen Componistenindividualitäten.

* *
*

Das Genie ist der eigentliche Gesetzgeber in der Kunst, die Theorie besorgt die Motivirung und nähere Auslegung seiner Gesetze, das Talent hat sie zu befolgen.

* *
*

Aus selbst auferlegter Beschränkung sich zur künstlerischen Freiheit zu erheben, scheint mir der naturgemässe Weg jedes produktiven Künstlers zu sein.

* *
*

Bedeutende Künstler wirken nicht nur durch ihre guten Seiten Segen bringend, sondern auch durch ihre Schwächen Schaden stiftend, indem man, der Wahrheit uneingedenk, dass jede Tugend ihre Kehrseite habe, jene Schwächen durch die Vorzüge nicht zu entschuldigen sucht, sondern vielmehr beschönigen und nachahmen zu dürfen meint.

* * *

Nicht blind bewundert, sondern offenen Auges verstanden zu werden, muss dem Künstler als das wahrhaft sich verlohnende Ziel seines Strebens erscheinen.

* * *

Der Künstler bedarf der Anerkennung als einer Art Lebenselementes seiner ferneren Bestrebungen, und das Publikum hat daher ihm gegenüber gewissermassen die Pflicht, mit einem entsprechenden äusseren Ausdruck seiner Anerkennung im geeigneten Falle nicht zurückzuhalten.

* * *

Mit Gewalt den Beifall der Welt erzwingen zu wollen, kann auf die Dauer keine Befriedigung ge-

währen, hat ausserdem durch eine gewisse, damit verbundene, rührige Geschäftigkeit für den unbefangenen Beobachter etwas Komisches. Wen seine Leistungen nicht durch sich selbst allmählich emportragen, der mag sich nur bald in sein Schicksal ergeben. Gelingt es ihm aber, wenn auch langsam, eine stetig wachsende Anerkennung von Seiten der Welt zu erfahren, so muss ihm schon die Beobachtung dieses Wachsens an sich einen unvergleichlich höheren Genuss gewähren, als jeder noch so glänzende, aber forcirte Triumph.

* *
*

Die Vertreter der produktiven musikalischen Kunst lassen in Beziehung auf ihre öffentliche Reputation eine ähnliche Klassifikation zu, wie diejenigen der Industrie. Da giebt es Grossindustrielle von altbewährtem Ruf, deren Erzeugnisse, mit dem Pass für alle Länder versehen, den Weltmarkt beherrschen, Emporkömmlinge, die ihren durch eine glückliche Conjunktur schnell errungenen Ruf durch Nachlassen der Qualität ihrer Erzeugnisse ebenso schnell wieder verschwinden sehen, kleine Leute ferner, denen es nur an den nöthigen Mitteln (Zeit, Gesundheit, Verleger) fehlt, um ihrem Unternehmen die wünschenswerthe und verdiente Ausdehnung zu verschaffen. Da sind

ferner die Vertreter von Specialitäten, die als solche zuweilen eines besonders guten, wenn auch nicht immer verdienten Rufes geniessen, die Massenproducenten mit dem Geschäftsprincip: billig und schlecht, die Geheimmittelfabrikanten mit ihren leichtfasslichen, schnell und sicher zum Ziele führenden „Methoden", eine vom blinden Zufall bisweilen sehr begünstigte Klasse, die Bemittelten aber selbst nichts Verstehenden, die „ausser dem Hause" arbeiten lassen. Endlich fehlen auch nicht die Bankerotteure, Nachahmer und Defraudanten aller Art, gegen die es leider wohl für immer an einem wirksamen Markenschutzgesetz gebrechen wird.

* * *

Es ist ebenso verzeihlich, als es sich oft wiederholen wird, dass ein Componist seinem eben vollendeten Werke gegenüber in dem Stadium einer mehr oder weniger starken Ueberschätzung befangen ist. Denn die Zeit der Kritik, die ihn während des Schaffens auf Schritt und Tritt begleiten musste, ist vorüber, jetzt gilt es, dem freudigen Gefühl über das Vollendete voll und ganz sich hinzugeben. Eine heilsame Dämpfung dieses leicht überfliessenden Gefühls tritt erst ein, wenn der Moment der ersten öffentlichen Aufführung herangekommen. Sich in

die Mitte eines Publikums gestellt zu sehen, welches zum Theil mit hohen Erwartungen an das Werk herantritt, zum Theil gleichgültig, zum Theil sogar mit dem besten Willen, es womöglich schlecht zu finden, ihm gegenübersteht: das muss eine kritische Herabstimmung des Componisten zur Folge haben, welche ihn vielleicht sogar zu einer Verkennung seines Werkes im entgegengesetzten Sinne verleiten und einem sicheren Fiasko entgegensehen lassen wird. Erst nach der überstandenen Feuerprobe der ersten Aufführung wird sein Urtheil sich zu klären beginnen, eine annähernde Richtigkeit aber erst dann erreichen, wenn ein neues Werk ähnlicher Art in das Stadium der erwähnten Ueberschätzung getreten sein wird.

* * *

Um jeden Preis originell sein zu wollen, verräth immer den Mangel eigentlichen musikalischen Fonds, der, wenn er vorhanden, sich giebt, wie er ist, in dem wohlbegründeten Bewusstsein, dass jeder Individualität von der Natur gewisse unübersteigliche Schranken vorgezeichnet sind.

* * *

Sobald ein musikalischer Gedanke, sei es durch Notirung oder durch die Wiedergabe auf einem In-

strumente sinnenfällige Form angenommen hat, steht man ihm bereits nicht mehr unbefangen gegenüber. Es empfiehlt sich daher für den Componisten, wenn er sich nicht von vornherein der souveränen Herrschaft über seine im Entstehen begriffenen Gedanken zum Theil begeben will, sie so lange bei sich im Kopfe herumzutragen, bis sie auch von der letzten Spur schöpferischen Ringens befreit erscheinen.

* * *

Es wäre eigentlich ein Triumph für den ausübenden Künstler, wenn der Hörer ihn selbst über dem Kunstwerk vergessen müsste. In Wirklichkeit ist es umgekehrt: der Exekutant heimst in den meisten Fällen alle Ehren ein, der Composition wird nur beiläufig gedacht, als eines sozusagen doch auch nicht ganz ausser Acht zu lassenden Faktors. Sollte das ein Zeichen für die immer mehr abhanden kommende Objektivität in der Auffassung unserer Meisterwerke sein? Ich meine jene bewusste Objektivität, an welcher die Subjektivität wesentlichen Antheil hat, und welche ich definiren möchte als die strenge Befolgung der nach Massgabe der eigenen Subjektivität klar erkannten Intentionen des Componisten.

* * *

Das Studium der Werke strengen Stils, insonderheit der Fugen Joh. Seb. Bach's, ist wie für den Componisten, so auch für den ausübenden Künstler von der höchsten Bedeutung. Die Fuge ist die Quintessenz musikalischer Form. Das gegensätzliche Verhältniss von Tonika und Dominante, der Grundpfeiler des gesammten neueren (harmonischen) Musiksystems, erscheint hier als wesentlich formbildendes Princip, die Einheit der motivischen und contrapunktischen Faktur, die höchste Selbständigkeit der Stimmen, das Ausscheiden aller für das Ganze bedeutungslosen Elemente, die Ausnutzung des harmonischen Gehaltes einer Tonart, die möglichste Vermeidung weit abführender Modulationen: alles dies, was sonst nur vorübergehende und limitirte Geltung besitzt und gewissermassen nur als der fernere Hintergrund zu betrachten ist, auf welchem das Bild der freien Composition in die Erscheinung tritt — hier ist es zum strengen Gesetz erhoben. Dass ein verständnissvolles Durchdringen einer solchen Form der Schlüssel zu aller Form sein müsse, leuchtet auf den ersten Blick ein. Und ohne ein bewusstes Durchdringen der Form wird auch dem Virtuosen eine wahre Kunstleistung unerreichbar bleiben.

* *
*

Das reine Virtuosenthum ist deshalb in der Kunst so widerwärtig, weil es hier mit der Prätension auftritt, zugleich eine höhere, ausser ihm liegende, Aufgabe zu erfüllen, während z. B. die Virtuosität eines Taschenspielers, Seiltänzers u. dergl. lediglich Selbstzweck ist und auch weiter nichts zu sein vorgiebt.

* * *

Die künstlerische Reife eines Virtuosen als solchen wird immer schon in einem früheren Lebensalter eintreten müssen, als die eines Componisten, und zwar deshalb, weil die Kunst des ersteren einerseits wesentlich von physischen Bedingungen abhängig ist und deshalb, nach dieser Richtung, mit der Entwickelung des Körpers gleichen Schritt halten und zur Vollendung kommen muss, andererseits aber, was ihre geistige Seite betrifft, mehr nur eine specifisch musikalische, nämlich auf die Interpretation fertiger Kunstwerke gerichtete Ausbildung zur Voraussetzung hat. Die Thätigkeit des Componisten dagegen ist rein geistiger Natur und unterliegt daher ihrer ganzen Qualität nach seiner allgemein geistigen Entwickelung, welche ihrerseits wieder aus allen möglichen heterogenen äusseren und inneren, materiellen und geistigen Faktoren resultirt und daher in ihrem endlichen Verlaufe gar nicht abzusehen ist.

* * *

Der Virtuose gleicht dem Feldherrn, der seinem Feinde in eigener Person auf den Leib rückt und ihn zu schneller Unterwerfung zwingt, der Componist dem ruhigen Schlachtendenker, der sich im Quartier von den Erfolgen seiner Truppen berichten lässt. Geniesst jener des blendenderen Glanzes persönlich erfochtener aber auch nur persönlich zu erfechtender Triumphe, so befindet sich der Componist in dem Vortheil, seine direkten Strahlen über den Raum, ja, wenn er ein Genie ist, sogar über seine Zeit hinaus leuchten zu lassen.

* *
*

Sänger und Sängerinnen sind wegen des individuelleren Charakters ihrer Darbietungen im Vergleich zu denen der Instrumentalisten und wegen der leichteren Geniessbarkeit vokaler Compositionen überhaupt von jeher die verzogenen Lieblinge des grossen Publikums gewesen. Dagegen wäre nun nichts einzuwenden, wenn nicht daraus allmählich eine erstaunliche Interesselosigkeit und Kenntnisslosigkeit der meisten singenden Künstler und Künstlerinnen der Instrumentalmusik gegenüber hervorgegangen wäre. Sonate, que me veux tu? ist heute noch immer das unausgesprochene Stichwort jener singenden Allianz, welche das musikalische Bedürfniss der Welt

aus eigenen Mitteln völlig bestreiten zu können meint. Dass es je anders werde, ist bei der angegebenen Verziehung der Sänger durch das Publikum kaum zu erwarten.

* *
*

Es gehört eine Art von Schauspielerthum zur Kunst der musikalischen Reproduktion, eine Fähigkeit des Sichselbstentäusserns, wenn auch immer auf dem Grunde der einmal gegebenen Individualität. Und wie jeder Schauspieler eine Rolle oder ein Genre hat, welches ihm sozusagen auf den Leib geschnitten ist, so wird auch jeder Virtuose für die Darstellung einer bestimmten Seite seiner Kunst, sei es des Pathetischen oder Graziösen, des Leidenschaftlichen oder Sentimentalen, eine bestimmter ausgesprochene Neigung und Fähigkeit besitzen. Universelle Virtuosen gehören wie universelle Schauspieler zu den Seltenheiten.

* *
*

Das freie Phantasiren ist vielleicht die complicirteste aller künstlerischen Thätigkeiten.

* *
*

Alles Colorirende in der Musik gewinnt nur dann eine Daseinsberechtigung, wenn es zu völlig müheloser Darstellung gelangt und auch nicht von fern an die Schwierigkeiten gemahnt, deren Ueberwindung es dem Virtuosen gekostet hat.

* * *

Das Hervortreten der Persönlichkeit der Ausführenden beeinträchtigt bis zu einem gewissen Grade den reinen musikalischen Kunstgenuss. Daher eine ferne Musik immer so magisch auf uns einwirkt, weil wir hier gewissermassen nur „die Musik" zu hören glauben, abgezogen von den Bedingungen ihres irdischen Erscheinens.

* * *

Nur bei eigentlich concertmässigen Solostücken scheint mir die Forderung nicht unberechtigt, den vortragenden Solisten zugleich zu sehen, indem hier häufig die Geberden desselben das Verständniss seiner praktisch nicht immer zu voller Verwirklichung gelangenden Intentionen zu erleichtern vermögen.

* * *

Die Zusammensetzung unseres sogenannten „grossen“ Orchesters ist eine überaus feinsinnige und durchdachte, indem es für alle Nüancen und Gegensätze des Ausdrucks die geeignetsten Mittel aufweist. Erst durch eine weite Kluft von ihm getrennt, erscheint die wegen des Mangels der durch nichts zu ersetzenden Streichinstrumente im Ausdruck höchst einseitige Harmonie- oder Janitscharenmusik, während endlich die reine Blechmusik einen uncivilisirten, ja geradezu brutalen Charakter an sich trägt.

* * *

Ein gutes Concertprogramm zu entwerfen ist keine leichte Sache. Zunächst soll jedes einzelne Stück in möglichst günstiger Beleuchtung dem Hörer entgegentreten und darf daher nicht durch allzu gleichartige Umgebung in der Lebhaftigkeit seines Charakters beeinträchtigt werden. Andererseits soll aber auch nicht durch allzu grelle Contraste die Stimmung des Hörers nach zwei Seiten hin und her gezogen, sondern durch ein geistiges Band gleichsam eine Brücke von dem Eindruck des soeben gehörten zu dem des darauffolgenden Stückes geschlagen werden. Da bedarf es eines feinen Sinnes für den geistigen Gehalt wie für die äussere Klangwirkung der Tonstücke, um durch das Eigenthümliche ihrer

Zusammenstellung eine Art von Organismus zu Stande zu bringen. Die besten Absichten in dieser Beziehung werden in der Praxis leider nur zu häufig durch materielle Bedenken, am meisten jedoch durch die egoistischen Anforderungen der nun einmal unentbehrlich gewordenen Virtuosen durchkreuzt und zu nichte gemacht.

* *
*

Durch den Erfolg wird ein Werk nicht besser, durch den Misserfolg nicht schlechter. Das sollten sich die Künstler immer zurufen, um weder der Ueberhebung noch der Muthlosigkeit anheimzufallen. Auch werden sich einsichtsvolle Zuhörer durch die Art der Aufnahme eines Werkes von Seiten des grossen Publikums nach keiner Seite in ihrem Urtheil beirren lassen. Nur in Beziehung auf die Aussenstehenden ist es allerdings von Bedeutung, ob ein Werk im Allgemeinen gefallen habe oder nicht.

* *
*

Die Berücksichtigung der musikalischen Produktionen der Gegenwart muss jeder Concertunternehmer als eine seiner angelegentlichsten Aufgaben betrachten, nur darf sie nicht die Sorge um eine immer weitere

Popularisirung unserer grossen klassischen Meisterwerke überwiegen, denn nur aus dem vollsten Verständniss des Klassischen erwächst dem Publikum die Fähigkeit, das Neuere richtig aufzunehmen und in seiner historischen Nothwendigkeit oder Zufälligkeit begreifen zu lernen.

* * *

Für einen Dirigenten, falls er überhaupt von Natur einer ist, muss die genaueste, auch das Einzelnste durchdringende Kenntniss der einzustudirenden Werke als die oberste Bedingung künstlerischen Erfolges angesehen werden. Im Besitze dieser Kenntniss wird er sogar unwillkürlich in jeder kleinsten Miene und Bewegung den Charakter des Werkes wiederzuspiegeln und in sympathetischer Uebertragung die Ausführenden davon zu erfüllen vermögen, während der Mangel jener Kenntniss eine Kluft zwischen der Composition und den Ausführenden erzeugt, die auch durch den guten Willen aller nicht zu überbrücken ist.

* * *

Mit welch verschiedenartigem Interesse Musikaufführungen besucht zu werden pflegen, davon hatte

ich eines Tages ein naives Beispiel, indem mir am Schlusse einer Kammermusiksoirée ein Instrumentenhändler mit der Frage in den Weg kam: „Nun, wie hat es Ihnen gefallen?“ auf meine Antwort jedoch, die sich natürlich auf die Compositionen und deren Ausführung bezog, mich ganz verwundert ansah, da es sich denn herausstellte, dass er nur hatte fragen wollen: „Wie hat Ihnen mein Flügel gefallen?“

* * *

Musiksüchtig könnte man heutzutage manchen nennen, der im Musikgeniessen weder Mass noch Ziel zu finden weiss. Solch ein musikalischer Nimmersatt legt damit sehr naiv das Bekenntniss an den Tag, dass er von der der Würde der Kunst allein angemessenen Art des Geniessens keine Ahnung besitzt. Nicht der Hochgenuss, der in der geistigen Verarbeitung des Gehörten besteht, ist das, was von ihm erstrebt wird, sondern die Umnebelung seines Bewusstseins mit einer Wolke unbestimmter Gefühle und Phantasien. In diesem Sinne ist freilich der musikalischen Kunst eine verdummende Wirkung nicht abzusprechen.

* * *

Wie unmündig das sogenannte „Publikum“ im Grunde ist und wie wenig sich ein Künstler von

ihm beeinflussen lassen darf, zeigt sich am deutlichsten, wenn man beobachtet, mit welcher Gleichgültigkeit es in Concerten oft die tiefsten und bedeutendsten Stellen eines Meisterwerkes an sich vorübergehen lässt, während irgend eine nichtssagende, aber pikante Wendung sofort ein freudiges Aufleuchten der Gesichtszüge und leise Ausrufe des Entzückens zur Folge hat. Dass demungeachtet Compositionen, welche von competenten Richtern als bedeutend anerkannt worden, die gebührende nachträgliche Würdigung auch beim grossen Publikum erfahren, hat seinen Grund lediglich in der Furcht des letzteren, sich durch Unterlassung des Beifalls zu compromittiren. Der den Vorträgen einer Coloratursängerin gezollte Beifall ist auf alle Fälle aufrichtiger gemeint, als der einer Beethoven'schen Sinfonie gespendete.

* * *

Es ist freilich in allen Zweigen der Kunst und Wissenschaft so und kann nicht anders sein, dass das volle Verständniss und die volle Competenz nur von einer verschwindend kleinen Gemeinde in Anspruch genommen werden kann. Nirgends aber macht sich die Affektation von Verständniss so ungebührlich breit, wie in musikalischen Dingen.

* * *

Was dem vollen Verständniss eines Kunstwerkes bei der grossen Menge am meisten entgegensteht, ist ihre Unfähigkeit, dasselbe als Ganzes aufzufassen, wozu freilich einige fachliche Vorkenntniss, Gedächtniss und — guter Wille im Verein zusammenzuwirken haben. Dass es aber vielen sogar an dem guten Willen gebricht, ist sehr bedauerlich, noch bedauerlicher freilich, dass sie diesen Mangel durch Zuspätkommen oder zu frühes Aufbrechen in Concert und Theater ganz offen eingestehen.

* *
*

Mit dem Eintrittsgeld sichert sich der Zuhörer nur seinen Platz für eine Musikaufführung. Die eigentliche, ihm mögliche und von ihm zu fordernde Erkenntlichkeit für die künstlerische Leistung, auch wenn er sie nicht seines Beifalls würdig findet, liegt in seiner unbedingten Aufmerksamkeit, zu welcher er sich übrigens auch, wenn es ihm so besser beliebt, aus Rücksicht auf den übrigen Theil des Publikums verpflichten mag. Stellen wir daher als Cardinaltugend für ein musikalisches Publikum auf: Ruhe, unbedingte Ruhe!

* *
*

Der allzu reichliche Musikgenuss, welchem heute der Kunstfreund in grösseren Städten ausgesetzt

ist und dem er sich oft aus äusserlichen Gründen kaum entziehen kann, wirkt überaus abstumpfend auf seine Fähigkeit zu geniessen und erstickt schliesslich alle Naivetät der Empfänglichkeit. Zuletzt hört er eine Composition — namentlich zeigt sich dies in der Oper — nur noch an, um die Art ihrer Ausführung mit früher erlebten zu vergleichen und Lob oder Tadel darnach einzurichten; das Stück selbst hat längst aufgehört, seinen lebendigen Eindruck auf ihn zu äussern.

* * *

Wer Zerstreuung bei der Musik sucht, verkennt ganz und gar die Anforderungen, welche sie mit Recht an den Hörer zu stellen hat und verdient überhaupt nicht, ihrer beglückenden Wirkungen theilhaftig zu werden.

* * *

Musikalisch sein, im alltäglichen Sinne, möchte ich definiren: gute Musik von schlechter zu unterscheiden wissen. Wie selten findet man aber diese Eigenschaft!

* * *

Neuen Erscheinungen gegenüber ist eine gewisse Zurückhaltung ein durchaus berechtigter Standpunkt;

nur muss er durch offene, unverhohlene Anerkennung dessen, was nun einmal für gut befunden, wieder paralysirt werden.

* * *

Man vermeide es, wenn möglich, neue Compositionen zum ersten Male in mittelmässiger Aufführung zu hören, da nichts geeigneter ist, ungünstige Vorurtheile zu erwecken oder, wenn sie schon vorhanden, zu begünstigen, dem ersten Eindruck aber wie im Leben, so auch in der Kunst ein gewisses Uebergewicht über alle späteren nicht abzusprechen ist.

* * *

Das Urtheil des gebildeten Laien in der Musik ist in seiner Allgemeinheit und Unbefangenheit oft tiefer und zutreffender, als das des halbgebildeten Dilettanten.

* * *

Die Schwierigkeit, sich nach einmaligem Hören ein endgültiges Urtheil über eine Composition zu bilden, beruht weniger darauf, dass der Auffassungsfähigkeit im Allgemeinen eine zu grosse Aufgabe

gestellt würde — was je nach der Beschaffenheit der Werke und der Beurtheiler sehr verschieden sein kann — als vielmehr im Besonderen darauf, dass die einzelnen Theile einer Composition in ihrer Stellung zu einander und zum Ganzen ohne vorherige Kenntniss des letzteren nothwendig in einem unrichtigen Verhältniss erscheinen müssen. Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Schnelligkeit und Langsamkeit und wie alle die Mittel heissen, durch deren complicirtes Zusammenwirken das gesammte Tonmaterial zum beziehungsvollen Kunstwerke gestaltet wird, sind lauter relative Begriffe und erhalten erst durch Vergleichung ihren für eine Composition gültigen Sinn. Diese Vergleichung, welche von einer bestimmten Stelle aus nach der vorwärts wie rückwärts gelegenen Seite des Kunstwerkes angestellt werden muss, kann jedoch beim ersten Hören desselben nicht anders als zu spät erfolgen, zu einer Zeit nämlich, wo der Eindruck der früheren der zu vergleichenden Stellen bereits verblasst, der der späteren dagegen in seiner vollen Stärke gerade wirksam ist. Daher ein völlig objektives Abwägen der Bedeutung der einzelnen Theile gegen einander unter solchen Umständen eigentlich unmöglich ist. Aber auch das Ganze als solches, wie es in seiner Totalwirkung erst aus der vereinten Wirksamkeit der einzelnen Theile resultirt, wirft seinerseits wieder ein verdeutlichendes Licht auf die Einzelnheiten

zurück, so dass es von der Wirkung einer einzelnen Stelle an sich bis zu ihrer möglichen Wirkung innerhalb eines grösseren Ganzen ein grosser Schritt sein kann. Daher ist es oft so schwer, jemand durch Citiren einzelner Stellen von dem Werth oder der Schönheit einer Composition zu überzeugen, weil man ihm mit der Stelle nicht zugleich auch die Beziehungen überliefern kann, die derselben im Ganzen erst ihre volle Bedeutung sichern. Erst nach wiederholtem Anhören eines Tonstückes wird der Standpunkt gewonnen, von dem aus man jeden Theil desselben in seiner Coordination zu den anderen und Subordination zum Ganzen klar erkennt und demzufolge ein von jeder Einseitigkeit freies Urtheil über das letztere abzugeben im Stande ist.

* * *

Falsche, schiefe Urtheile über eine Composition entspringen zumeist aus dem Anlegen eines falschen Massstabes. Den richtigen Standpunkt einer Composition gegenüber zu gewinnen, muss daher die erste Aufgabe des Kritikers sein, eine Aufgabe, die freilich in vielen Fällen schwer, in allen Fällen aber unbequemer ist als das Messen mit der ein für alle Mal bereit gelegten kritischen Elle.

* * *

Lob und Tadel gewinnen ihre Bedeutung erst durch den, der sie ausspricht. Das ist in der Musik ganz besonders zu beachten, weil hier jeder zum Urtheilen sich berufen fühlt.

* * *

Dass in Fragen der Musik mehr als anderswo jeder miturtheilen zu können glaubt, hat seinen Grund darin, dass die intensive Wirkung dieser Kunst sich auch in dem Unmusikalischsten in ganz bestimmter Weise fühlbar macht, jeder aber in diesem Gefühl den Schlüssel des Verständnisses zu besitzen meint, der doch in Wirklichkeit nur in dem objektiven Kunstwerke selbst gefunden werden kann.

* * *

Der wahrhafte Kritiker hat unter allen Umständen den Künstlern gegenüber einen schweren Stand und wenn er es zum „bestgehassten“ unter seinen Collegen gebracht hat, so hat er alles erreicht, was ihm auf seiner dornenvollen Laufbahn erblühen konnte.

* * *

Die professionsmässigen Beurtheiler musikalischer Compositionen verfallen häufig in den Fehler, sich an einzelne, für das Ganze kaum in Betracht kommende Stellen eines Werkes anzuklammern, um ihr hieraus gewonnenes Urtheil auf das Werk in seiner Totalität auszudehnen, oder aber über der ganz unnöthigen minutiösen Besprechung derartiger untergeordneter Einzelnheiten der viel wichtigeren Kritik des Ganzen als solchen überhaupt aus dem Wege zu gehen. Solche ihrer Aufgabe nicht gewachsene Beurtheiler sind obendrein noch gefährlich, weil sie dem Publikum gegenüber den Schein erwecken, als ob sie, die über Kleinigkeiten mit so gewichtiger Miene reden, doch vorzugsweise zur Kritik berufen und ihren Aussprüchen eine ganz besondere Glaubwürdigkeit beizumessen sei, während es sich oft gerade umgekehrt verhält, indem eben ihr Urtheil für das Einzelne zutreffen, auf das Ganze bezogen jedoch zu den grössten Verkehrtheiten führen kann.

* * *

Ein Kritiker, der beim Anhören einer Composition oder einer reproduktiven Leistung beständig auf der Lauer liegt, Ausstellungen zu entdecken, wird nie zu einer völlig objektiven und erschöpfenden Beurtheilung jener Leistungen gelangen. Der sichere

und allein richtige Weg, dieses Ziel zu erreichen, besteht vielmehr darin, dass er, seinen Beruf während des Anhörens gänzlich vergessend, mit voller Seele dem Eindruck des Dargebotenen sich hingiebt und erst später diesen Eindruck in seinen Details sich zurückzurufen sucht. Manches der letzteren, welches vielleicht an sich seinen Widerspruch herausgefordert hätte, wird dann, im Lichte des Ganzen, eine billigere Beurtheilung für sich in Anspruch nehmen dürfen.

* * *

Eine stehende Klage der Kritikbeflissenen unserer Zeit betrifft die Unselbständigkeit der Componisten in der Erfindung. Ueber den Massstab der Berechtigung dieser Klagen möchte ich mir folgende Bemerkung erlauben. Ob das Anklingen einer Stelle an eine bereits vorhandene als Reminiscenz im tadelnden Sinne aufzufassen sei, d. h. ob man sagen darf, dass hier das Erfindungsvermögen des Componisten ausgegangen sei und er, wenn auch sich selbst nicht bewusst, Anleihe bei einem anderen erhoben habe, das hängt lediglich davon ab, ob die betreffende Stelle mit der vorhergegangenen selbständigen Entwickelung in natürlichem, ungezwungenem Zusammenhang steht oder nicht. Wie man von verschiedenen Prämissen zu derselben Conclusion gelangen kann,

so können auch in musikalisch-logischer Entwickelung verschiedene motivische Ausgangspunkte zu denselben oder ähnlichen Resultaten führen. Ist daher die Logik und der Organismus der im Uebrigen selbständigen Entwickelung überall streng gewahrt, so darf uns eine daraus entspringende Aehnlichkeit mit einer bereits vorhandenen Stelle, sei sie auch von frappantem Charakter (wie es deren nicht wenige giebt), nicht als Plagiat erscheinen. Der Componist hat hier das Recht, weil er auf eigenen Füssen steht, jede Vergleichung getrost an sich herankommen zu lassen, jeder Kritik kühn in's Gesicht zu sehen. Im anderen Falle, wenn die Stelle nicht als organischer Ausfluss des Vorausgegangenen erscheint, wie auch selbstverständlich am Anfang eines Tonstückes, läuft der Componist freilich Gefahr, der Unselbständigkeit beschuldigt zu werden, obwohl natürlich die einzelnen Fälle zu verschiedenartig und verschiedengradig ausfallen können, als dass sich hierüber abstrakte positive Bestimmungen treffen liessen, um so weniger, als die Möglichkeit unabhängig von einander entstandener Aehnlichkeiten von niemand wird in Abrede gestellt werden können.

* * *

Eine Kritik wird immer einen günstigeren Eindruck von dem Werthe der besprochenen Kunst-

leistung erwecken, wenn sie zuerst der Fehler und zuletzt der Vorzüge derselben gedenkt, als umgekehrt, und sie gleicht insofern selbst einem Kunstwerke, dessen Totaleindruck ja erfahrungsmässig für die meisten von der Wirkung des Schlusses abhängt. Es können daher zwei Kritiker über eine und dieselbe Kunstleistung im Wesentlichen dasselbe sagen und doch zu sehr verschiedenen Ansichten über dieselbe Veranlassung geben, ja, ein und derselbe Kritiker wird sich, jenachdem er über den von ihm zu besprechenden Fall ein günstiges oder ungünstiges Vorurtheil erwecken will, zu dem einen oder anderen der genannten Verfahren entschliessen dürfen, ohne sich den Vorwurf der Unwahrheit zuzuziehen. Man versäume daher nicht, derartig angelegte Kritiken sozusagen im umgekehrten Arrangement zu lesen und wird sich dadurch unter Umständen zu überraschenden Modifikationen seines Urtheils genöthigt sehen.

G. Pätz'sche Buchdruckerei (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.

Bei **Wolfgang Gerhard** in **Leipzig** erschien vor Kurzem:

Wie hören wir Musik?

Von

Ferdinand Hiller.

1881. Preis 60 Pf. Eleganteste Ausstattung.

Stimmen der Presse:

„.... Die kleine Schrift verdient vielseitiger Beachtung und zu näherer Bekanntschaft um so mehr empfohlen zu werden, als das reiche, der Erörterung ein weites Feld gewährende Thema in einer Weise behandelt erscheint, die ebenso der bevorzugten Stellung und grossen Bedeutung entspricht, welche heut zu Tage von allen Seiten der Musik, unbestritten der volksthümlichsten und beliebtesten Kunst, eingeräumt wird, wie sie andererseits Jedem auch nur ein bescheidenes Mass von Sinn und Sympathie für die Kunst hegenden Leser nicht um mannigfaches Interesse, sondern auch eine Fülle von Belehrung, Anregung und so wahren als scharfsinnigen Bemerkungen darbietet." (**Ostsee-Zeitung.**)

„.... Der Verfasser bringt vielfache scharfe Beobachtungen über die Wirkung der Musik, ihre Auffassung etc. und ist durchweg der anregendste, liebenswürdigste Plauderer." (**Berliner Modenblatt.**)

„.... Der Verfasser hält Musterung über das vielköpfige Publikum, über die Ansprüche, die dessen verschiedene Gruppen an die Gaben der Kunst stellen, über den auf's mannigfachste gearteten Widerhall, den diese zu wecken pflegen. Die Kenner, die Liebhaber, die Laien, die Komponisten, Dirigenten und Kritiker, die naiv Geniessenden, wie die wählerischen Prüfer und gestrengen Richter, mit einem Wort die tausenderlei Faktoren, aus denen sich die öffentliche Meinung bildet, werden hier von einer ebenso gewandten, wie der Sache kundigen Feder charakterisirt." (**National-Zeitung.**)

„Dieses geistvolle Schriftchen des bekannten Verfassers wird unter der gebildeten musikalischen Welt, namentlich unter den Dilettanten, viele Käufer finden." (**Hallische Zeitung.**)

Bei **Wolfgang Gerhard** in **Leipzig** erschien vor Kurzem:

Wie hören wir Musik?

Von

Ferdinand Hiller.

1881. Preis 60 Pf. Eleganteste Ausstattung.

Stimmen der Presse:

„Der Verfasser erörtert in diesem Schriftchen in seiner geistreich-satyrischen Art, wie sich Einzelne und Viele der Musik gegenüber verhalten auf Grund seiner langjährigen Erfahrung als Musiker und Beobachter. .... Das Büchlein liest sich gut — Hiller kann ja anders gar nicht schreiben — und jeder sich dafür Interessirende wird eine Gefühls- und Empfänglichkeits-Biographie darin finden, die auf ihn passt.“ **(Neue Musik-Zeitung.)**

„Ein allerliebstes kleines Schriftchen von 44 Seitchen, welches sich prächtig liest und eine Reihe neuer Gedanken, sowie auch schon ausgesprochene, in geistreicher Darlegung giebt. Wir können das Schriftchen mit bestem Gewissen Jedem, der sich irgendwie für Musik interessirt, empfehlen. Ausstattung, Druck und Papier sind hochelegant.“ **(Orgelbauzeitung.)**

„.... Wie alle Arbeiten des Verfassers reich an treffenden, scharfsinnigen Beobachtungen und getragen von warmer Liebe für die geliebte Kunst. Wie reizend und frischen Humores voll ist, was der Verfasser über die Stellung des Dichters, des Malers, des gestrengen Kritikers und des noch gestrengeren „Kenners“ sagt. .... Die kleine, an Anregung so reiche Gabe sei allen Musikfreunden angelegentlichst an's Herz gelegt.“ **(Berliner Börsen-Zeitung.)**

„In anziehender, geistreicher Weise untersucht der auch als tüchtiger Musiker bekannte Verfasser die Frage, wie sich Einzelne und Viele, je nach ihrer Bildung, Charakteranlage und Berufsbeschäftigung, der Musik gegenüber verhalten. .... Das nette Büchlein wird, so hoffen wir, auch hier bei uns einen recht ausgedehnten Leserkreis finden.“ **(St. Petersburger Herold.)**

G. Pätz'sche Buchdruckerei (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21008 2670